العدد

434

حزيران

2007

مجلة أدبية شهرية تصدر
عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق

للنشر في المجلة

- ترسل الموضوعات مطبوعة. أو بخط واضح وعلى وجه واحد من الورقة. ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- يراعى في الشعر أن تكون القصائد مشكولة في المواضع الضرورية. مع مراعاة علامات الترقيم.
- يجب ألا تكون المادة منشورة من قَبل. حيث ستمتنع المجلة عن التعامل مع أيّ كاتب يثبت أنه أرسل للمجلة مادة منشورة في أيّة مطبوعة.
- يراعى في الدراسات قواعد المنهج العلمي من حيث التوثيق وذكر المراجع والمصادر حسب الأصول.
- هيئة التحرير هي الجهة المحكّمة والمخوّلة بالموافقة على النشر أو الاعتذار دون ذكر الأسباب.
- يرسل الكاتب اسمه الثلاثي واسم الشهرة الذي يُعرف به (إن كان له اسم شهرة) وعنوانه البريدي، ونبذة عن سيرته الذاتية، وصورة شخصية (للمرة الأولى فقط).
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد جميعاً.. يفضل أن تكون مرفقة بالصورة المناسبة والضرورية لها.

الآراء الواردة في المواد المنشورة لا تعبّر بالضرورة عن رأي المجلة.

□ المراسلات

باسم رئيس التحرير. اتحاد الكتاب العرب دمشق. المزة أوتستراد

ص.ب: 3230

هاتف: 6117240. 6117242. 6117243. فاكس: 6117244

البريد الإلكتروني: Emailunccriv@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الإنترنت:

www.awu-dam.org

للاشتراك في المجلة

داخل القطر	أفراد	1000
	مؤسسات	1200
الوطن العربي	أفراد	3000
	مؤسسات	4000
خارج الوطن العربي	أفراد	6000
	مؤسسات	7000
أعضاء اتحاد الكتاب العرب		500

محتـــــوى الموقـــــف الأدبـــــي

عــدد خــاص عــن المســرح

ثنائية ... المسرح والحياة

كنا آنذاك في الصف الأول الإعدادي، وكانت المناسبة الاحتفال بالذكرى الثالثة لقيام الوحدة بين مصر وسورية، كان ثمة أغنيات ورقصات شعبية؛ ومسرحية، وعندما حان وقت العرض المسرحي فوجئنا بشاب يعتلي المنصة ويؤدي عرضه المسرحي ببراعة؛ كان الشاب الذي يؤدي العرض المسرحي يافعاً أسمر الوجه رشيق الحركات، وكانت الضحكات تتدلع على شفاه الحاضرين بينما تلتهب أكفهم بالتصفيق إعجاباً بالعرض الذي يؤديه ممثل وحيد..

فوجئنا بما رأيناه؛ وعهدنا بالمسرحيات المدرسية متعددة المشاهد والشخصيات، تعتمد قراءة الحوار الفصيح الإنشائي بصوت مرتفع مع تحريك اليدين قليلاً أو كثيراً، وربما السير خطوة أو خطوتين على خشبة المسرح محدودة المساحة، غير أن الدهشه التي تملكتنا سرعان ما تحولت إعجاباً ونحن نتابع الشاب الممثل الذي سرى اسمه بين الحاضرين: إنه ممدوح عدوان، كاتب النص ومخرجه وممثله..إنه طالب في جامعة دمشق.. وضجت ساحة المدرسة بالتصفيق إعجاباً واستحساناً.

وعندما كبرنا وقرأنا مسرحيات شكسبير وبيكيت وتوفيق الحكيم وغيرهم ممن وقعت أعمالهم بين أيدينا بالصدفة أو بتبادل الكتب المقروءة، أدركنا أن العمل المسرحي ليس حواراً إنشائياً تقريرياً أو إلقاء خطابياً وصراخاً حاداً حتى بحة الصوت؛ بالإضافة إلى بعض الحركات التعبيرية البسيطة على خشبة المسرح، إنه حياتنا ذاتها تعرض أمام أعيننا وتمنحنا فرصة رؤية أنفسنا من خلال شخصيات تشبهنا وترضي رغبتنا الجامحة في أن نكون. كما أدركنا ضرورة توفر شروطاً أخرى كثيرة شروط كثيرة أخرى في النص المسرحي ليكون نصاً جيداً قابلاً للتجسيد على خشبة المسرح.

وغدت الصورة أكثر وضوحاً عندما جئنا دمشق للدراسة الجامعية وتسنى لنا أن نشهد الكثير من عروض مسرح القباني، وكان نشاطه في تلك المرحلة من السبعينيات مستمراً ومتميزاً، وسمعنا من جديد اسم ممدوح عدوان وعرفنا أسماء علي عقلة عرسان وسعد الله ونوس، نبيل المالح، وعرفنا أن للشاعر محمد الماغوط مسرحية بعنوان: العصفور الأحدب.. وأن هناك فرقة مسرحية متميزة في جامعة دمشق من فرسانها رشيد عساف، سلوم حداد، عباس النوري، وعدد كبير من الهواة الذين صاروا نجوماً في الدراما السورية فيما بعد.

وأدركنا يوماً بعد يوم تلك العلاقة الحميمة بين المسرح والحياة، فالمسرح كان ولا يزال حياة مفترضة نجمع تفاصيلها من حيوات الناس الذين يعيشون فينا وبيننا؛ وبمقدار ما ينجح الكاتب المسرحي باختيار تفاصيل عمله وبنائها بناءً فنياً مشابهة للحياة بمقدار ما ينجح ببناء مكانته الإبداعية المأمولة في قلوب الناس وهم: "الممثلون الحقيقيون على مسرح الحياة"؛ وفي الوقت عينه يسهم بنشر وتوحيد ثقافة معرفية وفنية تؤسس لثقافة مجتمعية واحدة تنهض بالإنسان وتطلعاته وتشذب سلوكه الخاص وتضع أمام عينيه أهدافاً نبيلة يسعى إلى تحقيقها. وفي هذا المجال استحضر القول الذي ينسب إلى نابليون بونابرت والذي كررته عشرات المرات على مسامع طلابي في قاعة الصف: "اعطوني مسرحا أعطكم شعباً مثقفاً"..

إذا افترضنا أن نسبة هذا القول إلى بونابرت صحيحة؛ فهذا يدل على أن الفاتح المنتصر عسكرياً كان يدرك أهمية المسرح في تهذيب ذوق الإنسان وترقية مداركه ورغباته، وربما كان يدرك أكثر أن الانتصار العسكري لا يمكن أن يخلق مجتمعاً سوياً أوشعباً مثقفاً مؤمناً بأهمية وجوده ورسالته في بناء الحياة الإنسانية، فهذا الهدف النبيل لا يتحقق إلا من خلال الكلمة والموقف بعيداً عن طبول الحرب وآلات الدمار والخراب.

وبالتالي فليس غريباً أن نقرأ ثقافة شعب وإنجازاته وحضارته من خلال قراءة خطابه المسرحي ، ولا سيما بعد التحرر من قيود المسرح الأرسطي وطابعه العقلي، والدخول إلى عصر النهضة الذي عكس بتغيراته العاصفة تفاعلاً متزايداً مع ثقافة المسرح الشكسبيري صاحب التأثير والفعل في الحياة الإنسانية ولا فرق بين عصر التنوير والعصر الحديث، فقد أخذ المسرح دوره الفاعل المميز في مسيرة الشعوب الحضارية، وساهم بشكل حيّ وفاعل في الارتقاء بالفكر الإنساني الحديث وتطويره ودفعه إلى آفاق جديدة شاسعة، كانت مؤثرة بجمهور المسرح بشكل مباشر وغير مباشر، أما غير المباشر فقد أشرت إليه قبل قليل، وأما المباشر فيتمثل بردود الفعل الانفعالية الفورية لدى جمهور المسرح الذي كان . في بعض الحالات . يخرج من صالة العرض المسرحي إلى الشارع متظاهراً ضد حالة مَرَضية اجتماعية أو سياسية، بل إنه كان ينجح في بعض الحالات بتغيير حكومة أو إلغاء قانون ولا سيما في بعض الدول الأوروبية، (كما في فرنسا على سبيل المثال) ..

بعد هذا كله ماذا يمكن أن نقول عن المسرح العربي؟!.. وهو المسرح الذي ولد في أواسط القرن التاسع عشر واقعياً بسيطاً منسجماً مع الظروف المحيطة به متأثراً بالتجارب الأوروبية؛ يعرّبها ويتصرف بها؛ محاولاً جذب الشارع العربي إليه بافتعال عوامل الإبهار والجذب؛ وهاجسه الوحيد كسب رضى المجتمع العربي بطبقاته المختلفة التي دخلت مرحلة الانفتاح الاجتماعي والاقتصادي ولاسيما في ستينيات القرن الماضي.

غير أن المسرح العربي ما لبث أن امتلك خصوصيته؛ فالتفت رواده إلى عمق التاريخ العربي وتقرَّوا في حضارته وفي حضارة وادي الرافدين ووادي النيل إرهاصات المشهد المسرحي، فتطورت تجربتهم وامتلكوا فضاءهم المسرحي الخاص؛ وأدركوا أهمية التحرك باتجاهين: أولهما قراءة التراث العربي واستلهامه للتأثير في الحاضر مع التطلع إلى المستقبل الذي يحمل خصوصية الهوية العربية أولاً وينسجم مع الهوية الإنسانية ثانياً؛ لكي يحقق حضوره الفاعل عالمياً . إذا استطاع . ويلتصق بواقعه المحلي متواصلاً مع بيئته وجمهوره.. مؤمناً بأن المسرح حياة أو هو فصل من فصول الحياة...

وأخيراً لا بد من الإشارة إلى أن هذا العدد الخاص بالمسرح حاول قدر المستطاع رصد الواقع المسرحي العربي من خلال دراسات وبحوث ونصوص مسرحية كتبها زملاؤنا الأدباء أعضاء جمعية المسرح وأدباء من خارج هذه الجمعية، من سورية ومن أقطار عربية شقيقة، لأن حركة المسرح العربي متكاملة؛ قد تتفاوت بين قطر عربي وآخر.. لكنها لا تتجزأ.. تماماً كما هي الحال في ثنائية المسرح والحياة؛ أم أن لكم رأياً آخر؟!...



مسرحية الجدار

فرحان بلبل

مونودراما

(المنظر: غرفة متواضعة. فيها ما يجعلها غرفة نوم وجلوس ومطبخ وحمام. أبرز ما فيها حائط أسود أمامه طبشورة. مجموعة من الكتب. صورة رجل كهل يقرأ في كتاب) (يدخل عبد الفتاح حاملاً كيس حوائجه. (يهجم مباشرة نحو صورة الرجل الكهل بشراسة)

ع الفتاح: مساء الخير أبو عبد الفتاح. ما شاء اللّه.عندما أستيقظ من النوم، أتصبَّح بخلقتك. وعندما أرجع من مشاويري آخر الليل أتمسَّى بخلقتك. أريد أن أفهم. كيف أحبك وأنت ميت من عشرين سنة، ولم تخلِّف لي إلا..؟ انظر إلى أين أوصلتني. انظر.

(يكتب على الحائط: فش قهرك بالحيطان) (ثم يبدأ يرقص ويغني هذه الجملة) (يقترب من الحائط)

أنت يا حيط يا واطي يا كلب يا قليل الأصل. أنت حقير نذل. كلَّ يوم أشتمك ولا أترك مسبَّة وسخة إلا وأقذفها في وجهك. وأنت ساكت مثل كوم القاذورات. معلوم. تخاف أن تواجهني أو تواجه أيَّ واحد مثلي. تظن أنك إذا سكتَّ عن الرد عليَّ تغلبني؟ سأريك اليوم شيئاً غريباً لا تعرفه عني من قبل. اليوم سأدق فيك خازوقاً يدخل في قفاك ويخرج من رأسك. سأشرب كأس عرق سِكْ من غير خلط. أتعرف لماذا يا سيد حيط؟ حتى أدوخ وأترك لساني يفلت بالكلام على هواه. وأنت انفلِقْ واكتبْ ما تريد. وإذا حاسبني أحد على ما سأحكيه معك قلتُ له: ليس على السكرانِ حرج. (يصب قدحاً ويشربه دفعة واحدة) لا أشعر أني أدوخ. لا بأس. نشرب قدحاً ثانياً. (يصب كأساً آخر) الآن سترى. سأدوخ وأجعلك تنفلق وتتفلفل. (يشربه) العمى. العرق السِّك لم يؤثر بي.لا بأس. نشرب القنينة كلها. (يشرب جرعة كبيرة من الزجاجة) العمى. ما دخت. لكن لا تفرح. أنا جهَّزت لك واحداً أكبر من الخوازيق التي يستعملونها في أقبية الـ.. لا. لا. لن أذكر اسم هذه الأقبية حتى لا تسجِّل أني حكيت كلاماً من نوع الممنوعات. اسمع ما جرى معي وماذا سأفعل حتى تحس بالخازوق.

اليوم كنت عند صديقي الحميم هشام. هشام هذا يشتغل مع جماعة حقوق الإنسان. دينُه ومعبودُه الدفاعُ عن حقوق الإنسان. تهزَّأ كثيراً بسبب هذا الوسواس الخناس. نقَّلوه كثيراً على الدوائر التي لا أجرؤ على تسميتها حتى يجعلوه يتوب عن هذا المرض. لكنه لا يتوب. معلوم. أعند من بغل.

هشام هذا المهووسُ بحقوق الإنسان مهووسٌ أيضاً بالكمبيوتر والإنترنت. يجلس أربع خمس ساعات أمام الكمبيوتر وينتقل من موقع إلى موقع. ابن الحرام لا يبحث إلا عن الأمور العفِنة. لماذا؟ (بسخرية) يتابع أخبار وحالات القهر الإنساني. أقول له: فتِّشْ لنا عن فيلم يطرِّي الصدرَ يا هشام. (بلسان هشام) "استح على شيبتك أن تتفرج على مثل هذه التفاهات. تفرَّجْ على حقوق الإنسان المهدورة. تابعْ مآسي البشرية. انظر ماذا يجري في بلدك مع أقرب الناس إليك".

صديقي هشام هذا أول ما يراني يصرخ بأعلى صوت: "تعال وانظر ماذا يجري في الدنيا حتى لا تكون مثل البقرة الغبية. انظر. (كأنه يتابع أخبار الإنترنت) اعتقال ناشطين في مجال حقوق الإنسان في البلد الفلاني. إطلاق سراح القبض على سجناء سياسيين في البلد الفلاني". (يلتفت إلى الحيط) لا تقل إنك لم تفهم هذا الخبر. فهمتَه على التمام والكمال. لكنك تريد مني إيضاحاً أكثر حتى تلتقط ما أقول بأذنيك وتذهب لتبلِّغَ عني وعن هشام أننا صرَّحنا بما لا يجوز التصريح به. فشرت. غير: إطلاق سراح القبض على سجناء سياسيين في البلد الفلاني لا أقول. حاضر هشام. أنا معك. (يعود إلى لسان هشام في متابعة الإنترنت) "تدنيس المصحف الشريف في غوانتينامو. الملوك والرؤساء الغربيون يكذبون على بعضهم. وهؤلاء جميعاً يكذبون على العرب. والعرب يصدقون الكذب. اتفاق حكومة السلطة الفلسطينية مع الكيان الصهيوني". (يعود إلى مخاطبة الحيط) عندما يقول لي "الكيان الصهيوني" أصرخ فيه: توقَّف يا هشام. لم يعد أحد يستعمل كلمة الكيان الصهيوني. كلهم يقولون: إسرائيل. يعني يا هشام كلُّهم اعترفوا بإسرائيل ولا تخلع حذاءً من رجلك. يعني.. فتِّح عينيك جيداً واعرف ما تقول حتى تضبط لسانك. الأمة العربية الآن تقدمت وصارت تواكب العصر والمستجدات في العالم. نسيتْ كلمةَ الكيان الصهيوني وصارت تقول إسرائيل. ونصف العرب أو أكثر اعترفوا بها أيضاً وعقدوا معها صداقات".

عندما أَكيد هشام وأكلمه بهذه الطريقة، تحمرُّ عيونه حتى تصبح مثل قُرْص البندورة ويقول لي "فشرت أنت وكلُّ حكوماتك العربية. هذا كيان صهيوني يعني كيان صهيوني. خَلِّ كلمةَ إسرائيل والاعترافَ بإسرائيل لغيرنا".

صاحبي هشام هذا المهووس بالإنترنت وبحقوق الإنسان ذهبت إليه اليوم وقلت له: دخيلك يا هشام. أنا في ورطة. أنقذني منها. (بلسان هشام) "أعوذ بالله منك ومن ورطاتك. أنا أعرفك وأعرف أمثالك. لا يأتي منكم إلا وجعُ الرأس. أكان من الضروري أن يربيك أبوك تلك التربية التي لا لزوم لها"؟ (يلتفت إلى صورة أبيه) أتسمع أبو[1]عبد الفتاح؟ أتسمع؟ كل الناس صارت تخاف مني لأنني ابنك. حتى هشام صاحب حقوق الإنسان يتعوذ بالرحمن من رؤيتي بسببك. معلوم. هذه نتائج تربيتك الفاسدة (بلسان

[1] في المسرحية كلها استعملنا كلمة (أبو كذا) في جميع حالاتها الإعرابية خلاف القاعدة. وذلك على (الحكاية) كما يقول النحاة.

والده)" يا بني. الإنسان من دون مبادئ وقِيَم لا يساوي اللقمة التي يأكلها". بقيت تزِنُّ على رأسي بهذا الكلام السخيف من يوم كنتُ صغيراً حتى كبرت. وكنت تهزني وتلكزني حين تكلمني كأنك تريد تنبيهي إلى ما تريد. سبحان الله طبع. وكلما كنت تتكلم معي بهذا الأسلوب المنقرض، كان رأسُك في الكتاب. ما شاء الله. مثقف. وفوق هذا كله، عندما نجحتُ في البكالوريا قلت لك: "بابا. أنا أريد أن أصير شاعراً. لذلك سأدرس الأدب". نهرتني بكل صفاقة. (بلسان والده) "لا يا بني يا عبد الفتاح. يجب أن تدرس محاسبة وأصول إدارة أعمال لأن الشعراء كثيرون. أما المحاسبون الذين يحافظون على المال العام بأمانة وشرف فقلائل جداً. وأنا مؤمن بك وواثق أنك ستكون واحداً من أصحاب المبادئ والأخلاق". (يعود إلى مخاطبة الصورة) مبادئ تفك رقبـ.. لا. لا يحق لي أن أقول لك: مبادئ تفك رقبتك. أولاً لأنك أبي وثانياً لأنه لا تجوز عليك الآن غيرُ الرحمة. (يلتفت إلى الحائط) حاضر يا سيد حيط. حاضر. سأحكي لك عما جرى معي ولماذا كلمني هشام بهذه الطريقة. أصلاً. هذا هو الخازوق الذي أجهِّزه لك.

يا سيدي كان عندنا في الشغل مدير عام تجاوز الخامسة والستين وظل مديراً. القانون يقول: الموظف يتقاعد عند بلوغه الستين. لكنه مدَّد أول مرة وثالث مرة وعاشر مرة وبقي على رأس وظيفته أكثر من خمسة وعشرين عاماً. لماذا؟ لأنهم لا يجدون أحسن منه أو أرجل منه في تسيير أمور الدائرة. منذ لحظة وصوله صباحاً يصرخ: (بلسان المدير) "أين دفتر الدوام ولا؟ لماذا أنت متأخر دقيقتين وربع الدقيقة؟ أنا ساعتي غير دقيقة؟ ساعتي أدق من الذين خلَّفوك. أنا بيغ بن الدائرة".

مديري البيغ بن هذا، تسمع كلامه فتقول عنه: مدير نظامي انضباطي. لكنه ظل خمسة وعشرين عاماً وهو ينكِّد عيشتي. يعني من يوم تعينت عنده. (بلسان المدير) "يا أستاذ عبد الفتاح. كل الموظفين يقولون عنك إنك موظف ممتاز وتستحق أن تكون رئيس القسم المالي. ما شاء الله. ماجستير محاسبة وإدارة أعمال. لكنك لا تُثبت لي صحةَ ما يقال عنك أو ما يُثبت جدارتَك بحمل الشهادة العالية. لأن الموظف الممتاز والمثقف الممتاز هو الذي يوقع على الفواتير التي يقدمها له مديرهُ. لا يا أستاذ عبد الفتاح.لا تقل لي هذه فواتير وهمية بعشرة ملايين. أنت لا علاقة لك بها إن كانت وهمية أو غير وهمية. وقِّع. لا تريد أن توقع؟ بالناقص. تعال حبيبي تحسين. وقِّعْ عنه".

وهكذا كل مرة. أنا أرفض التوقيع وحبيبُه تحسين يوقع. أنا أُحرَم من الساعات الإضافية ومن المكافآت. وحبيبُه تحسين يلطّ المكافآت والساعات الإضافية ويأخذ عن كل توقيع مبلغاً كبيراً.

تحسين هذا صار عنده شاليه على البحر. واشترى بيتاً تقول إنه قصر. وصار عنده أيضاً بيتان لأولاده. وبيتان للإيجار. وأنا - يا حسرة - لا أملك غير بيت بثلاث غرف صغيرة أسكن فيها أنا وزوجتي وأولادي الثلاثة.

المهم يا سيد حيط يا من تكتب التقارير.. أنا ومديري البيغ بن بقينا على هذا المنوال خمساً وعشرين سنة. وقِّعْ. لا أوقِّع. وقِّعْ. لا أوقِّع. وكل سنة أقول هذه السنة يتقاعد. هذه السنة ينقلع. لكني لم أعرف أن وراءه عدة أشخاص من الصنف الذي يستطيع أن يفك المشنوق وهو على حبل المشنقة يمددون له. لماذا يمددون له؟ لأنه يدفع لكل واحد منهم معاشاً شهرياً لا أعرف مقداره. وكل واحد منهم يدعم عدة مديرين مثل مديري ويقبض منهم في آخر الشهر مبلغاً يعجز عن عدّه واحدٌ مثلي يشتغل بالأرقام

والحسابات.

قلت لنفسي:تخلَّصْ من هذا المدير وانتقل إلى دائرة ثانية. عندما قدمت له طلب النقل وافق مباشرة. جاءه بدلاً عني واحدٌ وقَّع له ما يريد من أول يوم. يصطفلوا. المهم أنا استرحت.

لكن مدير الدائرة الثانية كان ألعن من البيغ بن. انتقلت إلى دائرة ثالثة. وإذا بمديرها.. يا لطيف. وهكذا تنقلت خلال سنة من دائرة إلى دائرة وكلُّها.. يا لطيف. حتى انتقلت إلى دائرة فيها مدير شاب. وقلت لنفسي: هنا حطَّ بك الجَمّال يا عبد الفتاح.

دخلت دائرتي الجديدة. وجدت كل شيء فيها مختلفاً عن بقية الدوائر. هدوء.. نظام.. انضباط. كل الموظفين لا يتكلمون إلا على الساكت. سألتهم عنه فقالوا إن هذا المدير اختاره المسؤولون من بين عشرين مرشحاً لهذا المنصب حتى يقضي على الفساد وينفِّذَ خطط الحكومة في التغيير والتبديل. بصراحة يا سيد حيط. لأول مرة منذ توظفت شعرت بالفرح. من شدة فرحتي بهذا المدير، أسرعت إلى البيت ووقفت أمام صورة أبي (يخاطب الصورة): "الآن تستطيع أن ترتاح في قبرك يا أبو عبد الفتاح. كل أحلامك ببناء وطن حر سعيد سوف تُنفَّذ".

في اليوم التالي ذهبت إلى الشغل قبل الدوام بنصف ساعة. تخيل يا سيد حيط. وجدت المدير قد وصل قبلي وقبل كل الموظفين. طار عقلي من الفرح أكثر. وزاد من فرحتي أنه قال لي (بلسان المدير)" أحسنت بمجيئك يا أستاذ عبد الفتاح لأني أريدك في حديث خاص. تفضل إلى غرفتي"..

دخلت غرفته كأني أدخل إلى مكان مقدس. قام بذاته وأغلق الباب وراءه. جلس أمامي وقال لي: "اسمع يا أستاذ عبد الفتاح. وصلتني عنك أخبارٌ سيئة. لا تقل إنك داومت عندي البارحة ولم يظهر بعد خيرُك من شرِّك. أنا عندي مصادري التي تأتيني بالمعلومات. ومنذ تعينتَ عندي عرفتُ عنك كل شيء. أتعرف لماذا يا أستاذ عبد الفتاح؟ لأن أحسن طريقة لإدارة الأعمال أن تنشئ في الدائرة جهازاً لنقل المعلومات. أعرف أن هذه عقلية أمن ومخابرات يا بني. (يلتفت إلى الحيط) بعمر ابني ويقول لي يا ابني. (بلسان المدير) "لأنه ثبت أن الناس لا يتنفسون إلا هواءَ حرية الأمن والمخابرات. إذا رفعت عنهم ترتيبات الأمن والمخابرات فلن يعرفوا كيف يشتغلون. يصبحون مثل الحمار بلا بردعة. مثل الكديش بلا رسن. مثل.. (يعود إلى حاله ويصرخ) "توقَّف عن هذه التشبيهات سيادة المدير. جعلت الناسَ كُدُشاً برسن وحميراً ببردعة. وبعد قليل ستجعلهم يعشقون ضربَ الكرابيج. فهِّمني ما تريد دون أن تهز لي بدني".

وهنا يا سيد حيط. نهض المدير عن كرسيه كأنه ملك. (بلسان المدير) "علمتُ أنك تعودت على عرقلة أعمال المدير الذي كنت عنده، وأنك كنت ترفض التوقيع على الأوراق التي يريدها. لذلك يجب أن تعلم أن التغيير والتبديل في هذه الدوائر يقتضي أن توقِّع لي على بياض حتى نقضي على البيروقراطية ونجعلَ الشغل أسرع لخدمة المواطنين، وإلا جعلتُ أصحاب الاختصاص يدبِّرونك أحسن تدبير حتى تتمنى أنك لم تولد".

بصراحة يا سيد حيط.. تجمَّدت من الدهشة. المدير البيغ بن كان يحترمني على الأقل. يحترم خبرتي وشهاداتي وأقدميتي في العمل مع أنه أكبر مني بالسن. هذا الأمعط الذي بعمر أولادي قال لي يا بني

وقلل الأدبَ معي من أول يوم.

ولأنه حاول أن يقلل الأدب معي وجدت نفسي أصرخ في وجهه: "يا بني. مديري القديم لص إذا كنت لا تعرف. أقل صفقة نهبها كانت عشرة ملايين".

ظننت أني بهذا الكلام سأوقفه عند حده وأجعله يعرف مع من يتكلم. لكنه صرخ في وجهي بعين وقحة مثل عين ؟؟؟ عتيقة: "أتعتبر صفقة بعشرة ملايين تستحق الكلامَ عنها؟ منذ الآن سنطوِّر الشغل ونجعل صفقاتنا بعشرات الملايين. وإذا عرقلت التوقيعَ وتسييرَ المعاملات بما يقتضيه تطوير العمل فسوف يجري لك ما لم يجر لغيرك. أمسح بك الأرض كما مسحت كل الموظفين، وأحسب أن الله ما خلقك. هل فهمت يا عبد الفتاح يا متخلف؟" (يخاطب المدير بقسوة) "تقول لي يا متخلف؟ شوف سيادة المدير. لا أنت ولا غيرك يستطيع أن يحرك شعرة من رأسي. في عمري كله ما دخل جيبي قرشٌ حرام. يعني.. لا أنت ولا غيرك يستطيع أن يهددني أو يخوِّفني. ولذلك اضبطْ لسانك واعرِف مع من تتكلم. وإذا لم يعجبك كلامي الذي يسبق سلامي فانطح رأسك بحيطان مكتبك".

قلت هذا الكلام وأنا واقف أمامه مثل الجبل. شعرت أني خالد بن الوليد يوم معركة اليرموك أو كأني صلاح الدين الأيوبي يوم معركة حطين. وشعرت أن الناس يجب أن ترفعني على الأكتاف وتهتف: عاش عبد الفتاح أبو سمير. عاش عبد الفتاح أبو سمير.

حينما كنت أحلم بهذه المواقف العظيمة ضحك المدير، وفتح لي دُرْجاً في طاولته وقال لي بكل تهذيب وأدب "تفضل عندي أستاذ عبد الفتاح وانظر هنا". هدّأتُ نفسي واقتربت منه: ماذا أنظر سيادة المدير؟

وضع أمامي إضبارة أسمكَ من الجدار الفاصل بين اليهود والفلسطينيين. (بلسان المدير) "اقرأ إذا سمحت". قرأت يا سيد حيط. قرأت. أنا أقرأ والعرق يزخُّني. أنا أقرأ والعرق يزخني. تخيَّلْ أنه عليَّ اتهاماتٍ بسرقة تزيد عن عشرة ملايين دولار وأنا في عمري ما رأيت عشرة دولارات. وكل تهمة ترميني في السجن عشرين سنة وتجعلني أدفع ملايين دولار. سألته: "من أين جاءت هذه الإضبارة سيادة المدير"؟ (بلسان المدير) "جهزتُها لك من يوم صدر قرار تعيينك عندي لأني أعرفك وأعرف أمثالك من المخرِّبين والفاسدين".

عندها أحسست أني مواطن حقير صغير مقهور مضطهد، وأني لا أساوي قشرة بصلة. عندها عرفت معنى الكلام الذي كان يقوله هشام عن اضطهاد حقوق الإنسان وعن استلاب كرامة الإنسان.

لكن المدير الأمعط كان شديد التهذيب والأدب. جنتلمان. أَرجَع الإضبارة إلى الدرج وقال لي: "لا تهتم أستاذ عبد الفتاح. الإضبارة في الحفظ والصون. لا يستطيع مخلوق أن يحركها أو يعلن عن الذي فيها. ولو أستاذ عبد الفتاح. أنت زينة موظفي الدائرة. لكن عليك منذ الآن أن توقع من فم ساكت دون أن تلوص. وإكراماً لك، سأرفع لك مكافأة كبيرة عن كل توقيع. فتّحْ عينيك جيداً وانظر إلى زملائك في الدائرة. صاروا فوق الريح وأنت على الحصيرة. أنت بعملك وكفاءتك لا يجوز أن تصير فوق الريح فقط. يجب أن تطير فوق السحاب. اعرِفْ كيف تعيش وتنغنغ امرأتَك وأولادَك. المرأة مع النغنغة تصبح شيئاً آخر مع زوجها. ماذا تقول أستاذ عبد الفتاح؟"

وقتها تذكرتك يا أبو عبد الفتاح. لعنت كل حبة تراب نزلت على قبرك لأن صوتك ما يزال يزن في أذني حتى الآن. (بلسان والده) "النزاهة والشرف يا بني راحةٌ للنفس وبناءٌ للوطن". ضربة تفك رقبة النزاهة والوطن وتفك رقبته.. لا. لا يحق لي أن أقول ضربة تفك رقبتك لأنك أبي أولاً ولأنه لا تجوز عليك غير الرحمة ثانياً.

حتى أنقذ نفسي من براثن هذا الأمعط لم يكن أمامي إلا.. (يركع أمام المدير بتذلل) "أنا جاهز لكل ما تطلبه سيادة المدير. (تنهمر دموعه) جاهز".

قدَّم لي مجموعة معاملات. أخذتها وقلت له: سأراجعها حتى ننفي عنها أية ثغرات قانونية، وحتى لا يستطيع أحد أن يتهمنا بشيء. (بلسان المدير) "هكذا يكون الموظف الناجح. الآن سيرتفع شأنك في سلم الوظيفة".

وضعتُها في درج طاولتي وصرت أتحسر على أيام البيغ بن. كنت على الأقل أستطيع أن أرفض. أحكي وأفش قهري أمامه. هذا المدير جعلني أخرس ولا أجد غيرك يا سيد حيط أفش قهري معه. لكن فشة القهر للحيطان لا تفش القهر. فلمن أفش قهري؟ لمن أفش قهري؟

قلت لنفسي: ليس لك إلا أصدقاؤك يا عبد الفتاح. تشكو لهم همك مع هذا المدير الابن الحرام. تفش أمامهم قهرك لأنك لا تقدر أن تتحدث عنه أمام أحد. (يلتفت إلى الحيط) إي. لا أقدر أن أتحدث عن همي مع المدير الأمعط أمام أحد لأنه مدعوم أكثر من المدير البيغ بن. إي. ونصفُ الدولة تبلع منه المصاري. إي. وله هرمُ الاتصالات وليس شبكة اتصالات. هرم اتصالات. يبدأ من عند الآذن الذي يقدم له فنجان القهوة وكأس الشاي، وينتهي.. لا. لن أذكر لك أين ينتهي. لا لأني لا أعرف أين ينتهي، بل لأني أعرف ما يمكن أن يصيبني إذا ذكرت أين ينتهي. وإذا ظننتَ أني سأذكر لك أين ينتهي هذا الهرم لأنك حيط، فأنت غلطان. أنا أعرفك يا كلب يا فسّاد. أذناك أطول من أذني الجحش. وإذا ذكرت لك أين ينتهي هرم السرقات والتزويرات، يمكن بلحظة واحدة أن ترفع سماعة التلفون فلا أجد نفسي إلا في قبو على عمق سبعة طوابق. (يضحك) سمعت أنهم اشتروا لك هاتفاً نقالاً حتى يصير التبليغ عن أمثالي أسرع. وعلمت أنه نقال صوت وصورة أيضاً. لذلك يا سيد حيط يا غدّار، قلت أفش قهري لأصدقائي دون أخطار الحيطان من أمثالك. تخيل يا سيد حيط كم يكون للإنسان أصدقاء خلال خمسين سنة. وأنا كان لي أصدقاء كثر. سائقون وحلاقون وموظفون وكتاب وأدباء وفنانون ومثقفون وسياسيون وناسٌ من كل الأحزاب. ولي أيضاً أصدقاءُ يحتلون مناصب قيادية في أحزابهم. دُرْتُ عليهم واحداً واحداً وحكيت لهم عما جرى معي. كلهم قالوا لي: "تستحق ما جرى لك وأكثر. واحدٌ انفتحت له طاقة الرزق من خمس وعشرين سنة ويسدُّها على حاله؟".

صرخت في وجههم: كيف تتكلمون معي هكذا وأنتم تتكلمون مع الناس عن الفساد وإصلاح الفساد؟ كلهم قالوا: حكي السرايا لا ينطبق على حكي الكرايا. حكيُ التصدير لا ينطبق على حكي الاستيراد. كلامُنا هذا الذي تسمعه منا في المناسبات يدبِّر لنا سياراتٍ ومناصبَ باسم التعاون السياسي مع السياسة. لكن عند المحك: يا رب أسألك نفسي". (يخاطب أصحابه) طيب. طيب. فهمت عليكم. لكن ماذا يجب أن افعل؟ (بلسان أصحابه) "ماذا تفعل؟ تفعل الذي يجب أن تفعله. ارجع إلى مديرك. قبِّلْ يده الكريمة وبارك له أعمالَه واحلف له على المصحف الشريف إنك ستكون لصاً غير

شريف. (يصرخ في أصحابه) "أبي رباني على شيء آخر. رباني على النزاهة والصدق والأمانة". كلهم قالوا لي (بلسان أصحابه) "أمانة ونزاهة تفك رقبتك ورقبة أبوك"[2]. أتسمع يا أبو عبد الفتاح؟ أنا لم أقل لك ضربة تفك رقبتك. أصدقائي الذين نصفهم كانوا رفاقك في العمل السياسي قالوها لك. صحيح أنك لم تتحدث أمامي عن الحزب الذي كنت منتسباً إليه. لكني أعرف أنك كنت يسارياً، وأنك كنت تقرأ كتباً عن العدالة والحرية. وياما تحدثت معي عن العدالة والحرية. وياما حدثتني عن أصدقائك الذين يؤمنون بمثل ما تؤمن. هؤلاء الأصدقاء الذين كانوا معك وكنتَ معهم قالوا لي: ضربة تفك رقبتك ورقبة أبوك.

مشيت في الطرقات مثل المجنون. ثم أفقت من جنوني وقلت لنفسي: لماذا أنت حائر يا عبد الفتاح؟ تحدَّثْ إلى زوجتك رفيقة عمرك. تفش أمامها قهرك وتحكي لها عما يحدث معك. سامع أبو عبد الفتاح أفندي؟ طول عمرك كنت تقرأ تلك الكتب وتحكي لي عن المرأة رفيقة العمر والدرب وموطن أسرار الرجل. (بلسان والده) "شوف يا بني يا عبد الفتاح. ﴿ومن آياته أن خلق لكم من أنفسكم أزواجاً لتسكنوا إليها. وجعل بينكم مودة ورحمة﴾. انتبه جيداً يا بني. لا يوجد في الدنيا أحنُّ من المرأة على زوجها. حتى الأم الحنون على ولدها هي أقل حناناً من المرأة على زوجها". ما كنت تتكلم إلا وأنت تهزني وتلكزني كأنك تريد تنبيهي إلى ما تريد. سبحان الله. طبع. وقلتُ أتحدث إلى أولادي أيضاً. مَن يحن على الرجل غيرُ أولاده الذين رباهم وعلَّمهم وحملهم على يديه من وقت كانوا صغاراً يرضعون حتى صاروا رجالاً بشوارب؟

يا أم سمير. يا سمير. يا نزار. يا طارق. تعالوا. أريدكم في كلمتين. (بلسان زوجته) "ماذا تريد يا أبو سمير؟ بعد قليل ستزورني أمِ عمر وتشرب نفس أركيلة". اتركي أم عمر الكرّارة ونفَس الأركيلة وتعالي اجلسي بجانبي قليلاً. من زمن طويل ما جلسنا معاً وحكينا كلمتين. (بلسان زوجته) "طيب. سآتي. لكن لا تُطوِّل اللعي". لن ألعي يا بنت الحلال. سأتحدث معك عن موضوع مهم. أنت يا سمير. أحضِرْ أخوتَك وتعال. (لسان ولده سمير) "بابا ماذا تريد منا؟ عندنا مواعيد". (يعود إلى حاله مخاطباً سمير) إذا كانت مواعيدك مع تلك البنت التي تمشي مثل بريجيت باردو فلا داعي لهذا المشوار. (يضحك ضحكة سمير) "ألله يسامحك يا بابا. حتى الآن تعتبر بريجيت باردو مثال الجمال والأناقة؟ الممثلات اليوم أحلى من بريجيت باردو ألف مرة". (يعود إلى حاله) لا تفتح سيرة نجوم السينما سمير. أعرفك. إذا بدأت بهذا الحديث فلن تنتهي منه قبل ساعتين. عندي موضوع مهم سأحكيه معكم. وأنت يا نزار. تعال هنا. (بلسان نزار) "حاضر بابا حاضر. يا أغلى بابا. يا أحلى بابا في الدنيا. لكن تكرَّم على ولدك الغالي نزار بخمسمئة ليرة قبل عقد هذا الاجتماع". ولماذا الخمسمئة ليرة سيد نزار؟ من يومين لطشت مني ألف ليرة. (بلسان نزار) "لا تخطئ يا بابا. يا أحسن بابا. يا أغلى بابا يا أجمل بابا. اجتماعات الموظفين الكبار يُصرَف لها تعويض كبير حتى لو كانت وهمية على الورق فقط". (إلى الحيط) نزار هذا مثل جده. لا يتكلم إلا وهو يهزني ويلكزني كأنه يريد تنبيهي إلى ما يريد. سبحان الله. طبع. (يلتفت إلى نزار) بعد أن نتكلم سأعطيك خمسمئة ليرة. يا طارق. أين أنت يا طارق؟ (بلسان

---

[2] كان الواجب أن تكون (أبيك). لكنها في العرض المسرحي غير جميلة. وهنا أيضاً تُقدَّر على الحكاية.

طارق) "أنا هنا بابا. ألعب قليلاً على الكمبيوتر". (يعود إلى حاله) أليس لك عمل إلا اللعب على الكمبيوتر؟ سجَّلتك في الجامعة المفتوحة التي فتحت لي ؟؟؟ وأنت ليس لك شغل إلا اللعب بالكمبيوتر؟ (بلسان طارق) "لا أستطيع ترك اللعبة بابا". (يصرخ) كفى. اسكتوا جميعاً وتعالوا إلى هنا. العمى. في هذا العمر دعوتكم مرة إلى جلسة صغيرة معي، وكل واحد منكم يجد سبباً للتهرب؟

بعدما صرخت فيهم استعجلوا لحضور الاجتماع. زوجتي أنهت تحضير نفس الأركيلة لأم عمر. سمير ضرب عشر تلفونات حتى أجَّل مواعيده. نزار وضع المصاري التي مع في درج طاولته وأقفل عليها. طارق كمَّل اللعبة حتى انتصر فيها.

أخيراً اجتمعوا حولي.

شرحت لهم الألم الكبير الذي كنت أعاني منه، لأن أصعب مفارقة يعيشها إنسان أن يكون نزيهاً بين لصوص. مثل المرأة الشريفة في محل عمومي. وأعلنت لهم في نهاية الحديث: إن والدكم الفقير المثقف لم تتلوث يداه بقرش حرام.. ما تخلى عن القيام بواجبه. لكنه كان مغلوباً على أمره، وكان يساعد اللصوص على السرقة بسكوته.

عندما انتهيت من الكلام شعرت أن نفسي تخلصت من ضعفها ومن قهرها. ووجدت نفسي أغني:

سوريا يا حبيبتي

أعدتِ لي كرامتي

غنيت من كل قلبي. غنيت لكل شباب ونساء وأطفال الوطن.

بعد ما أنهيت الكلام والغناء سكتّ. زوجتي وأولادي كانوا ساكتين ينظرون إلي بوجوه جامدة. مرت دقيقة. دقيقتان. ثلاث دقائق وأنا أنظر إليهم وهم ينظرون إلي. زوجتي وقفت بشموخ جعلني أشعر بالفخر. أولادي وقفوا معها بشموخ أكبر. زوجتي مدت إليَّ يدها. مددتُ يديَّ الاثنتين حتى أحضنها وأعانقها لأنها سوف تعانقني. دموعي انهمرت من الفرح وأنا أرى زوجتي تهم بمعانقتي. وفجأة صفعتني وصرخت: "يا بن الحرام انفتحت لك طاقة الرزق من خمس وعشرين سنة وأغلقتَها علينا"؟ (إلى الزوجة) يا بنت الحلال هذه ليست طاقة الرزق. هذه جهنم العذاب. (بلسان زوجته) "جهنم تشويك يا خائن يا قليل الخواص يا عديم الفهم".

التفتُّ إلى أولادي مستنجداً بهم. الكبير سمير أدار وجهه عني. الأوسط نزار قال لي: "لو لم تكن والدنا كنا عملنا لك اللازم". الصغير آخر العنقود المدلل طارق قال لي: "اليوم اكتشفت أنك مجرم في حق أولادك. أنت لا تستحق أن تكون أباً. تستحق أن ندكَّك في سجن غوانتانامو دون محاكمة، لأنه ليس في الدنيا جريمة أكبر من جريمتك. آخ لو أستطيع تسليمك إلى سجن أبو غريب في العراق. حتى السجون العربية التي يحكون عنها الحكايات قليلة عليك". (يصرخ): ماذا تقولون يا أولاد؟ أهذا هو جوابكم لوالدكم الشريف النزيه؟ الكبير سمير قال لي: "شرف ونزاهة تفك رقبتك". (يلتفت إلى صورة أبيه) أنا ما تجرأت أن أقول لك ضربة تفك رقبتك. أحفادك قالوها لك. بعدها عقدوا اجتماعاً مستعجلاً مع أمهم و قرروا طردي من البيت. وقفوا أمامي كما تقف الشرطة أمام مجرم خطير. قالت

الأم: "انقلع من هنا يا بن الكلب". أردت أن أتكلم. صرخ الكبير في وجهي: "سمعتَ ما قالته ماما؟" وجدت نفسي عاجزاً عن الكلام. ذهبت إلى خزانتي حتى أجمع ثيابي، وإذا بالزوجة والأولاد يهجمون علي بيد واحدة. شلَّحوني الجاكيت. نبَّشوه وأخذوا كل المصاري التي معي. فتحوا الباب ورموني خارج البيت بثيابي هذه التي لم يبق عندي غيرها. ورموا فوقي صورتك وكتبك يا أبو عبد الفتاح. ولأنهم أشفقوا عليَّ في آخر لحظة، رموا لي مئتي ليرة وقالوا لي: "هذا المبلغ كثير عليك. لكن لا بأس. تظل والدنا". آخر العنقود طارق المدلل حرقه قلبه علي. رمى فوقي مئة ليرة أخرى وقال لي "هذه كرمال الحب والحنان وأنا صغير. لعلك تقدِّر المعروف يا واطي".

بعدما سرحت في الشوارع جوعان عطشان بردان، تذكرت آخر صديق لي وهو هشام، وحكيت له كل الذي جرى معي.

سحبني من يدي وجاء بي إلى هذه الغرفة. ربما استأجرها لي. ربما كان مستودعاً لأغراضه. لا أعرف. أحضر لي طعاماً. أعطاني بعض المال. وطلب مني أن آخذ إجازة من عملي حتى يحل لي مشكلتي.

بعد ما استرحت عدة أيام ذهبت إليه.

(بلسان هشام) "أهلاً عبد الفتاح. من ثلاثة أيام وأنا أبحث في كل المواقع عن دواء أو حل لمشكلتك. لكن لا تهتم عبد الفتاح. إذا عجز الكمبيوتر الكلب عن إيجاد حل لمشكلتك، فأنا وجدت لك أحسن حل. وهو خلطة". (يعود إلى حاله) خلطة؟ أتظن أني أصدق هذه الخلطات التي يبيعونها للريجيم وسوء الهضم والسكري وغيره وغيره؟ ثم.. أخي هشام. أنا لست بحاجة إلى خلطات. صدقني أنه حتى يوم طردتني زوجتي من البيت كنت معها فحلاً كعشرة رجال. يعني لا أحتاج إلى خلطة مقو رجالي. ومعدتي سليمة تطحن الحجر ولا تحتاج خلطة النفخة. وأنا كما تراني. لست سميناً حتى تصف لي خلطة الريجيم. ولهذا اترك التفكير بالخلطات وفتش لي عن شيء آخر. (يضحك ضحك هشام) "يا أجدب. هذه ليست الخلطة التي سأقدمها لك. ثم.. لا تفتخر علي برجولتك وفحولتك أمام زوجتك. أنا أعرف أنك صرت محلولاً لا تصلح لشيء. (يلتفت إلى صورة أبيه) أترى يا أبو عبد الفتاح إلى أين انتهى ابنك؟ بعد كل الذي جرى معي، أخونا هشام جعلني محلولاً. (يلتفت إلى هشام) هشام أفندي. اخرج من أبواب الدس هذه. طلبنا منك حلاً لمشكلتنا، فأوصلتنا إلى هذه الأماكن الحساسة وجعلتني محلولاً؟ أصلاً لم يبق عندي من عناصر الرجولة إلا.. السكوت أحسن. (بلسان هشام وهو يضحك) "يا أجدب. الخلطة التي وجدتها لك شيء آخر. خلطة انتحار". (يعود إلى حاله) انتحار؟ ولماذا الانتحار؟ (بلسان هشام) "لأني راجعت كل اتفاقيات جنيف وكل أعمال حقوق الإنسان فلم أجد دواء لمشكلتك. وإذا درتَ الكرة الأرضية كلها فلن تجد أحداً يعرف حلاً لمشكلتك أو يدافع عنك". (يعود إلى حاله) "لماذا لا يمكن إيجاد حل لمشكلتي ولا يمكن لأحد أن يدافع عني؟ مجرمو الحروب والإبادة الجماعية وجدوا من يدافع عنهم. وبعضهم مُنِح جائزة نوبل للسلام. وأنا لا يمكن أن يدافع عني أحد أو يجدَ حلاً لمشكلتي؟ ما حقوق الإنسان هذه التي تتبجح بها؟ (بلسان هشام) "ما تقوله صحيح عبد الفتاح. لكنك أنت بالذات ومن بين الخلق أجمعين لن يجرؤ أحد على مد يده إلى قضيتك. وبيني وبينك. أصحابُ المبادئ من أمثالك لم يعد لهم وجود. ولذلك فإن الحل الوحيد لمشاكلهم هو الانتحار. لكني لن أسمح لنفسي أن تنزعج أو تشعر بأي ألم أو ضيق لأنك صديقي الحميم. سأرسلك إلى الموت بخلطة تجعلك

تشعر كأنك تطير على بساط الريح. يعني.. سيكون الأمر سَكْرةً ليلية ممتعة. ستشكرني كثيراً بعد أن تموت لأني هوَّنت عليك سكرات الموت. ورجائي الحار أن تدعو لي عند ربك بالرأفة ودخول الجنة، وأن تطلب من المَلَكين الكريمين أنكر ونكير أن يخففا عليَّ الحساب عندما أموت بعد عمر طويل. (يعود إلى حاله) وما هذه الخلطة أخي هشام؟ (بلسان هشام) نصف كأس مازوت. نصف كأس من العرق المثلث. حفنة يانسون. وفوقها قليل من الزرنيخ اللطيف. تشربها على مهلك فتجد نفسك تطير على بساط الريح. وحتى لا أُثقل عليك فقد جهَّزت لك هذه الخلطة الممتعة. تفضل. خذها بالأمان واذهب إلى غرفتك بالسلام. اشربها وتمتع بالصعود إلى الموت. لعلك ترتاح وتريح العالم والناس منك". (يلتفت إلى الحيط) أتسمع يا سيد حيط ما سيحدث لي؟ سأموت سعيداً كأنني على بساط الريح. وأنت ستظل وحدك. عندها شغِّلْ أذنيك جيداً وانقل عن لساني ما تريد من أقوال. سأكون في دار البقاء وأنت تتحسر لأنك في دار الفناء. أحسستَ بالخازوق الذي دبرتُه لك أم لا؟ (يلتفت إلى هشام) طيب. طيب. لكن ألا يمكن أن تجد لي حلاً آخر؟ الحياة حلوة والانتحار صعب يا هشام. (بلسان هشام) ممكن. لكن جاوبني أولاً عن هذا السؤال: هل تتنازل عن مبادئك وعن نزاهتك؟" (يعود إلى حاله) لا. وأنا مستعد أن أدافع عنها حتى آخر لحظة في حياتي. أبي رباني هكذا. وسأظل على تربية أبي. (يلتفت إلى صورة أبيه). صحيح أنك ما خلَّفت لي إلا بضعة مبادئ وعدة كتب. لكنني أكتفي بما خلفته لي. أنا لا أطلب إلا رضاك يا أبي. رضاك. (يلتفت إلى الحيط) طوِّلْ بالك سيد حيط. نحكي مع الوالد كلمتين. حاضر. حاضر. سأكمل لك الحكاية. الظاهر أنك أحسست بالخازوق. (إلى هشام) لكن يا هشام. ألا يمكن التخلص من هذه الإضبارة التي تنتظرني في درج طاولة المدير كأنها حكم الإعدام مع وقف التنفيذ؟ (بلسان هشام) "صحيح أنك أجدب يا عبد الفتاح. ألا تعرف أن كل واحد أجدب مثلك له إضبارة مثل إضبارتك؟ يعني.. كلهم مضطرون أن يظلوا ساكتين. وإذا أحب واحدٌ مجنونٌ مثلك أن يتحرك وجد نفسه وحده. إذا جرته الكلاب فلن يجد واحداً يجرؤ على تخليصه من ورطته". (يعود إلى حاله) طيب. وأنتم يا جماعة حقوق الإنسان، هل تقبلون على أنفسكم أن تقفوا ساكتين أمام مشكلة كمشكلتي؟

عادةُ هشام أن يضحك عندما أتكلم معه بهذه الطريقة. لكنه هذه المرة لم يضحك. تنهد تنهيدة طويلة ثم قال لي (بلسان هشام) "ما تطلبه صحيح يا عبد الفتاح. لكن أيدينا مقيدة في هذا المجال. لا تسألني لماذا. فأنت تعرف أن عملنا هو أن ندافع عن سجناء الرأي. عن حقوق الإنسان المهدورة. إذا رفعنا صوتنا بالدفاع عن أمثالك فلن يقف معنا أحد. والأصح أننا سنخرب بيوتنا بأيدينا إذا حاولنا فضح شبكات اللصوصية التي تملأ البلد". (يعود إلى حاله) لا هشام. الجرائد تفضح الفاسدين كل يوم وتتحدث عن إحالتهم إلى المحكمة أيضاً. (بلسان هشام) "ما تزال أجدب يا عبد الفتاح. لا تعترض. سأثبت لك بالدليل والبرهان أنك أجدب. اسمع. هل رأيت مرة امرأة عجوزاً وجهُها مجعَّد من كثرة فسقها أيام شبابها؟ لا شك أنك رأيت كثيراً من هذا الصنف. وهل رأيت هذه المرأة كيف تمرغ وجهها بالمكياج حتى تغطي التجاعيد ويظن الذي يراها أنها ما تزال صبية؟ لا شك أنك رأيت كثيراً من عمليات التجميل الزائفة هذه. وكل الذي تراه وتسمعه عن محاربة الفساد ما هو أكثر من مكياج. هل فهمت الحقيقة الآن يا عبد الفتاح يا أجدب؟"

بصراحة. تيبَّست بأرضي. وتذكرت حالي وما جرى لي. وبيني وبين نفسي اعترفت أني أجدب. لا أتنازل عن أخلاقي، ولا أتحمل الوقوع تحت الإضبارة. لا أستطيع تجاهل الحقيقة، ولا أستطيع الدفاع عنها. وليس لواحد أجدب مثلي إلا أن ينتحر. (يلتفت إلى هشام) سأنتحر أخي هشام.

هنا هدأ هشام وصار يبكي. بكى كثيراً. بكى كثيراً. لم أعرف ماذا أفعل فضحكت. ضحكت كثيراً. وكلما كنت أضحك أكثر، كان هشام يبكي أكثر.

مسحت له دموعه وسألته: لماذا تبكي؟ أتظن أنك أنت الذي دفعتني إلى الانتحار؟ لا هشام. الذي دفعني إلى الموت أنني أنا وأمثالي صرنا خارج حركة التاريخ. أين الخلطة؟

من دون كلام ناولني هشام الخلطة. ودعته بقبلتين. لم يبك وهو يودعني. لكن خدوده كانت ترتجف من الحزن. مشيت نحو الباب وأنا أعرف أني ذاهب إلى مصير لا مهرب منه. قبل أن أخرج التفت إليه وقلت له: سأنفذ حكم الإعدام المخبأ في درج المدير.

(يرفع كأس خلطة الانتحار)

والآن.. الخلطة السحرية في يدي. سأشربها دفعة واحدة حتى لا أشعر بشيء. الذهاب إلى الموت على بساط الريح الممتع لا يليق بواحد جبان مثلي. الموت بألم هو الذي يليق بي. لكني قبل أن أترك الدنيا أحب أن أفش قهري قليلاً. كيف؟ وبمن يمكن أن أفش قهري؟ إذا خرجت إلى الشارع وسبسبت وربربت يمكن أن يمسكوني ويحرموني من لذة فش القهر ومن قسوةِ لذة الانتحار. لذلك سأفش قهري بالحيطان. (يشرب الكأس دفعة واحدة. يقترب من الحائط ويصرخ) يا كلب يا سراق. أنت نهبت الوطن ولقمة الناس. أنا لست أجدب. لست أجدب. أنا تربية أبو عبد الفتاح النزيه الشريف الذي يرفع الرأس ويتشرَّف به كل الناس. يلعن أبوك يا واطي يا حرامي. يلعن تلك الساعة التي صار فيها أمثالك يتحكمون بأمثالي. يلعن..

(يتوقف عن الصراخ وهو يتألم)

يقع على الأرض

ستار



الأغبش

مصطفى صمودي

المشهد الأول

"غرفة ضمن دائرة يجري فيها فحص لقبول موظفين جُدد للدائرة نفسها".

صائب: "بعد أن ينظر إلى الطلبات الموجودة أمامه" عظيم... بقي أربعة متسابقين فقط.. يعني. بهذا. أكون قد فحصت أربعين متسابقاً بالتمام والكمال "عن طريق الأنترفون" أسعد.. أدخل أحد المتسابقين المتبقين.

أسعد : حاضر أستاذ.

صائب: هذه أول مسابقة تجريها دائرتنا ويتقدم إليها مثل هذا الكمّ النوعي.. وجميعهم ـ والحمد للّه ـ كفءٌ لحمل عبء الدائرة عنّا بعد إحالتنا إلى التقاعد "يدخل المتسابق الجديد" أهلاً بالمتسابق العظيم.. "يتقدم منه متأمّلاً طوله الملحوظ وعرض منكبَيْه" ما شاء اللّه.. يظهر أنك رياضي". "يسحب طلبه من بين الطلبات ويقف بجانبه" هذه صورتك أليس كذلك..

رمادي: "ينظر إلى الصورة ثم يومئ برأسه إيجاباً من غير كلام".

صائب: "معقباً" أسمعنا صوتك.. غناءك.. تغريدك.. /غرّد يا بلبل وسلِّ الناس بتغريدك/ "يعيد السؤال أَلَيْست هذه صورتك؟..

رمادي: نعم يا سيدي.

صائب: اللّه ينعم عليك.. ويرحم والدينا ووالديك يا مؤدب.. /إي هاه/ دع الجواهر تسيل من فمك "يتابع حديثه السابق" اسمك مكتوب على الطلب طبعاً.. لكنيّ أريد أن أسمع من فمك الجميل وبصوتك الرخيم اسمك الكريم.. ما اسمك؟

رمادي: رمادي.

صائب: وكنيتك؟

رمادي: الأغبش.

إذاً بهذا يكون اسمك الكامل "يحثه على نطق اسمه لكن رمادي يكتفي بهزّ الرأس "أنا لا أطلب منك هزّ الرأس ولا هزّ الخصر ولا هزّ البدن.. انطقْ واسْمِعْنِي اسمك الكامل بصوتك.. خلق الله لنا الآذان لنسمع.. والعيون لنرى.. والأفواه لننطق.. شنف آذاننا بصوتك الجميل يا جميل. قل اسمي رمادي الأغبش.

رمادي: "يقلده" اسمي رمادي الأغبش.

صائب: "يلحظ تقليده لكن لا يعقّب عليه" هل أوحى لك اسمك بشيء يا رمادي؟..

رمادي: "بعد صمت قصير" يا سيدي.. أمي هي التي أطلقت عليّ هذا الاسم... لا أنا.

صائب: "ساخراً" بالله عليك؟../ روح الله يخلي لك أمك ويخليك لأمك/ "متابعاً" وَمَنْ منّا أطلق على نفسه اسمه يوم ولادته؟.. كل الناس تُسمّي أطفالها بما تهوى.. ثم أنا لم أسألك من الذي أطلق عليك هذه التسمية. أنا سألتك هل أوحى لك اسمك بشيء ما؟..

رمادي: مثل ماذا يا سيدي؟

صائب: يعني.. أيّ شيء.

رمادي: حددّ لي هذا الشيء لأُقِرَّ لك به.. أو إذا شئت.. فأما مُقِرّ لك به سلفاً.

صائب: لو أردتُ أن أُحدد لك ما أريد فقط.. ما احتجتُ إلى الأخذ والردّ معك.. هذا أولاً.. وثانياً.. أنا لا أريدك ببغاء تعيد ما تسمع فقط.. أريدك حاضر البديهة.. ذكياً.. نبيهاً.. لماحاً.. تفهم على الطّاير.. كالمتسابقين الذين فحصتهم قبلك.. لقد كانت إجاباتهم ترفع الرأس. عليك يا رمادي أن تعرف شيئاً هاماً هو أنني أحترم حتى الجواب الذي يحمل نقيض قناعتي "يؤكد ما قاله" أتسمع؟ حتى لو حمل نقيض قناعتي.. ما يهمّني هو قناعتك أنت... مفهوم؟

رمادي: مفهوم يا سيدي.

صائب: قل لي إذاً.. هل أوحى لك اسمك بشيء ما؟..

رمادي: لم أفكر بهذا من قبل يا سيدي.

صائب: فكر الآن.. واعتبر سؤالي بصيغة الحاضر لا الماضي.. أو.. دع اسمك جانباً وقل لي.. ماذا توحي لك كلمة رمادي؟

رمادي: "بعد صمت" لا تستغرب يا سيدي إذا قلت لك.. إني لا أعرف.

صائب: ألا تدلّك على.. على.. على لون مثلاً؟..

رمادي: لم يخطر ذلك بذهني سابقاً يا سيدي.

صائب: أقول لك.. دعنا من السابق.. نحن أبناء اللحظة هذه.. أنا أطرح كلمة للمناقشة.. كلمة لادخل لاسمك فيها.. الأبيض مثلاً لون.. أليس كذلك؟..

رمادي: نعم..

صائب: والأسود لون.

رمادي: والأسود لون.

صائب: إذاً.. الرمادي لون.

رمادي: "مقلّداً" إذاً.. الرمادي لون.. كما تريد يا سيدي.

صائب: يا أخي أنا لا أريد.. وأنا أصلاً لا أريدك أن تُريد ما أُريد، إذاً تنافى ما أُريد مع العرف والتعريف.. وحتى مع قناعتك.

رمادي: أمرك سيدي.

صائب: لا تنادني بسيدي.

رمادي: حاضر سيدي "يرمقه صائب مستاءً" حاضر أستاذ.

صائب: طيب.. ماذا يعني لك اللون الرمادي في الفن التشكيلي؟

رمادي: "مستغرباً" في ماذا؟...

صائب: "باستغراب أكثر" ألم تسمع بالفن التشكيلي؟..

رمادي: سمعته الآن منك.

صائب: "مستنكراً" يعني.. لم تسمع به من قبل؟

يا رمادي.. النحت جزء من الفن التشكيلي. الرسم جزء من الفن التشكيلي. إن شاء الله لم تسمع بالرسم أيضاً؟!!

رمادي: لا لا.. سمعت بالرسم.

صائب: الحمد لله.. حصلنا على أضعف الإيمان. إذاً.. بماذا يوحي لك اللون الرمادي في الرسم؟.

رمادي: قلت لك يا أستاذ أنا لا أعرف إلّا ما تريد أن تعرّفني به أنت.

صائب: وأنا قلت لك أيضاً.. أنا هنا من أجل ألا أعرّفك بما أريد. ثم إن هذا الموضوع ليس بحاجة إلى تعريف وشرح.. اللون الرّمادي خليط من لونَيْن.. وهذا اللون مُحَيِّرٌ جداً.. إن قلت إن فيه لوناً أبيض فأنت مصيب وإن قلت إن فيه لوناً أسود فأنت مصيب أيضاً.. وإن أردت أن تقول إنه حيادي.. فأنت صادق.

رمادي: ما شاء الله!!. كل ما ذكرته موجود في اسمي يا أستاذ؟

صائب: نعم.. والذي ذكرته فيما يتعلق باسمك موجود في الفن التشكيلي فقط. لكن لو أخذنا اسمك على سبيل التلميح والتَوْرية.. والإسقاط والرّمز.. والهمز واللّمز.. والتثقيف والتسييس لوجدنا أنه أخطر من ذلك بكثير.

رمادي: يا لطيف.. ما دام اسمي خطيراً إلى هذه الدرجة.. سأتخلى عنه فوراً.

صائب: أنا ما سألتك عن معنى اسمك لتتخلّى عنه.. بل لأختبر معلوماتك.. ودقة ملاحظتك.. وسرعة بديهتك.. ومدى استجابتك..

رمادي: استجابتي لك يا سيدي عمياء..

صائب: قصدت بالاستجابة.. إمكانية ردّك على أي سؤال يعترضك.. يا رمادي.. في حقل الأوراق خمسون علامة على سرعة البديهة وسعة المعلومات وما شاكل ذلك وخمسون علامة كفيلة ـ وحدها ـ بأن تجعلك تجتاز المسابقة بسلام. طيّب كنيتك.. بماذا توحي لك؟

رمادي: يا سيدي.. يا أستاذ.. أنت تضطرّني لإعادة ما قلته لك.. ثم من أنا حتى يُوحى إلي؟ هل أنا علاّمة عصري؟ يا سيدي.. اعذرني على كلمة سيدي لأني معتادعلى أن أخاطب الناس دائماً بهذه الكلمة.. يا سيدي.. أنا لا أعرف.. ولا أريد أن أعرف إلا ما تعرّفني به أنت فقط.

صائب: "يحتد" دعنا من كنيتك وقل لي.. ما معنى كلمة أغبش؟ كلمة حياديّة لا قبل قبلها ولا بعد بعدها.. ما معناها؟!!

رمادي: ألا تلاحظ يا سيدي أنك تفاجئني بأسئلتك؟.. أنا أحفظ جملة واحدة وأطبقها في سائر مناحي حياتي هي.. الموافقة من حسن المرافقة.

صائب: "مؤنباً" أنت لست هنا يا سيد في موقف النّد للندّ حتى تقول مرافقة.. أنت هنا في موقف المُجيب عن السؤال.. ثم إن قناعتك هذه لا يصحّ تطبيقها في كل آن.. إذ.. كيف توافق على ما لا يمكن الموافقة عليه؟! لنعد إلى موضوعنا.. أسئلتي لك.. من السهولة. بمكان.. ألم تسمع في حياتك بمعنى الأغبش؟. طيب.. عندما يمسح السائق زجاج سيارته.. لماذا يمسحه؟

رمادي: لماذا؟

صائب: "منفعلاً" ولك أنا أسألك لا أنت.. السائق يمسح زجاج سيارته ليزيل عنها الغبش وتتّضح الرؤية.. أليس كذلك؟..

رمادي: نعم. قل لي الليل نهار أقول لك نعم.. قل لي اللّبن أسود أقول نعم.. وأنا موافق على كل ما تقول.

صائب: خطأ.. هذه ليست موافقة ولا حسن مرافقة.. هذه صعلكة.. وذوبان شخصيّة.. أَيْنَ رأيك المستقلّ الذي يمثّلك؟.. لولا اختلاف أرسطو مع أستاذه أفلاطون لما نضجت الفلسفة.

رمادي: من يا سيدي؟..!!..

صائب: "يُحجم عن الرّد" لا لا.. إذا كنتَ لا تعرف ما معنى اسمك وكنيتك.. فكيف لي أن أخوض معك في موضوع آخر؟.. البقاء على المِفْصَل يا رمادي يعني البقاء في الظل.. يعني الغياب حتى في الحضور.. يعني الوجود من غير وجود.. المفصليّون مخيفون جداً يا رمادي.. أتعرف لماذا؟.. لأنهم رماديون.. لماذا؟!! "حَاثاً إياه على النطق".

رمادي: نعم..

صائب: كلما تحدثت معك في موضوع قلت لي نعم.. موافق.. أكيد.. كما تريد.. إيه؟!!.

رمادي: "بصعلكة" ألا تحتاج يا سيدي إلى ظل لك يتبعك؟ يوافق على كل ما تقول.. وما تفعل أيضاً؟.

صائب: "رافضاً" لا.. لا أريد ذلك.. أريد محاورتي.. أصلاً سُمِّيَ الحوار حواراً لأنه حديث بين طرفين.. الحديث من طرف واحد ليس حواراً.. إنه إمْلاء.. أمرٌ.. أمر يُفرض على المتلقي "يخفف من حدة لهجته" يا رمادي هناك مثلان الأول يقول: الأسماء عكس المسمّيات والثاني يقول: لكلٍ من اسمه نصيب فأيّ المَثَلينْ تراه يتطابق معك؟ "يُحَذره" وإياك ثم إياك أن تقول.. كما تريد.. كما تشاء.. نعم.. موافق.

رمادي: "بعد فترة" اخترْ لي منهما ما يرضيك يا سيدي.

صائب: "ضجراً" لا حول ولا قوة إلا بالله..

يا عيني.. يا روحي.. يا قلبي.. يا نظري.. دعني أُحسّ ولو لمرّة واحدة أن لديك مبادرة ذاتيّة.. مرة واحدة فقط.. "مستسلماً" أمري لله.. لنطو صفحة اسمك وكنيتك فلقد وقفنا عندهما طويلاً بلا طائل. وسأنتقل إلى أوّل بند من الأسئلة العامة.. ما هوايتك؟..

رمادي: نعم؟!!

صائب: يعني ماذا ترغب؟.. ماذا تحب؟.. ماذا تهوى؟.. ماذا تُفضّل؟.. ماذا تشتهي؟!!

رمادي: لا أشتهي شيئاً..

صائب: ولا ولا...؟..

رمادي: ولا ولا..

صائبك ولا حتى أي نوع من الطعام؟!

رمادي: آكل ما تيسّر.

صائب: "إيه؟!.. ألا يتملّكك طموحٌ ما؟.

رمادي: أبداً..

صائب: أبداً أبداً؟

رمادي: أبداً..

صائب: أمرك غريب وعجيب.. أنت بحاجة إلى عالم نفس ليُحلل شخصيتك "يَنفخ ضجراً" سأنتقل إلى السؤال الأخير المقررّ.. ماذا كان اسم إسبانيا بعدما فتحها العرب؟

رمادي: وهل فتح العرب إسبانيا؟

صائب: "يكاد ينفجر" الله أكبر عليك.. لقد حكم العرب الأندلس قرابة ثمانية قرون.. ولم تسمع باسم الأندلس.

رمادي: أنا ضعف في التاريخ والجغرافية.

صائب: قل لي بأي موضوع أنت قوي حتى أسألك أسئلة تتعلق به.. طيّب.. حدّثنا. باقتضاب شديد عن واقعك.

رمادي: أي واقع؟

صائب: الواقع الذي تعيشه أنت.. وأنا.. والجميع.. الواقع المُجزّأ أمام عدوّ يتربّص بنا الدوائر.

رمادي: الواقع.. يعني.. الحقيقة.. "يظهر من تلعثمه أنه لا يملك أو لا يريد الإجابة.. لُيبقي شخصيته غير واضحة المعالم".

صائب: ألم تقرأ عن واقعك الذي أنت جزء منه في جريدة؟.. في مجلّة؟. ألم تَرَ صورةً عن هذا الواقع في التلفاز؟ ألم تسمع خبراً في إذاعة..؟ حديثاً من هنا وهناك؟!!

رمادي: أنا لا أحب السياسة..

صائب: "ضجراً أكثر من ذي قبل" هذه ليست سياسة.. هذا قدر، قدرك أن تعيش فوق تراب وطنك وتدافع عنه... "يؤنّبه" ما دمت لا تملك حتى الحدود الدنيا من المعلومات.. لماذا

تقدّمت إلى هذه المسابقة التي من أول شروطها سَعَةُ المعارف العامّة؟..

رمادي: أعدك يا سيدي.. كما وعدتك من قبل.. بأني لن أحفظ إلا ما تريده مني أنت.. أنت فقط وأنفذه بكل حذافيره.

صائب: عُدنا إلى الموال نفسه.. هل أنا في حضانة حتى أبدأ بتحفيظك ابتداءً من الألف؟.. "مُحقّراً" من يريد أن يعلمك يا رمادي.. يا أغبش.. عليه أن يخلق منك إنساناً آخر.. عليه، ينفث أن فيك الحياة من جديد.. لأنه سيضطرّ إلى أن يبدأ معك من الصفر.. أتعرف ما هي علامتك يا أغبش؟. علامتك صفر.. يا صفر.. اخرج.. لقد انتهت المقابلة.

رمادي: حاضر يا سيدي.. "يخرج وكأن شيئاً لم يكن".

صائب: "منفجراً" العمى!!! أكاد أنفلق.. أمثال هؤلاء ماذا يستحقّون أكثر من صفر (يضع على ورقة رمادي ثلاثة أصفار بكل عصبيّة) ههْ.. ههْ.. ههْ.. أف.. قال أغبش قال.. هذا ليس غبشاً.. هذا عمى من الطراز الأول.

(تُطفأ الأنوار).

المشهد الثاني

"ممرّ في الدائرة نفسها يُفضي إلى لوحة الإعلانات. منذر وخليل كانا قد اشتركا في المسابقة ويتحدّثان عن نتائجها".

منذر: لقد أجبت عن سائر الأسئلة بكل طلاقة.. والأستاذ صائب أشاد بمعلوماتي ودقة إجاباتي.

خليل: إذا أشاد الأستاذ صائب بمعلوماتك.. فأنا هنأني سلفاً بالنجاح ووضع لي أمام عيني علامة /100٪/ مئة بالمئة.

منذر: هل من المعقول أن تكون إجابات هذا الناجح أفضل من إجابتنا؟

خليل: علمي.. علمك..

منذر: لقد قرأت اسم الناجح الوحيد لكن نسيته من هول الصدمة..

خليل: اسمه.. رمادي الأغبش.

منذر: صحيح. رمادي الأغبش.. يظهر أن هذا الأغبش مدعوم من الجهات الستّ..

خليل: عبارتك جميلة.. "يعيدها" من.. الجهات الستّ.. يا صديقي لم يعدْ بإمكان المرء ربط النتائج بالمقدمات.

رمادي: "يدخل" مرحباً يا شباب.. "الاثنان يردّان على السلام" سمعت أن نتائج المسابقة قد أُعلنت؟...

خليل: نعم.. إنها معلّقة في لوحة الإعلانات هناك "يشير إلى الخارج".

منذر: "يستوقف رمادي قبل أن يهمّ بالذهاب" لا داعي للذهاب.. لقد رسب جميع المتقدمين باستثناء واحد فقط.. يعني من بَيْن كل من تقدم.. نجح واحد.

رمادي: واحد فقط؟

منذر: نعم.. واحد لا شريك له.

رمادي: ترى.. من هو هذا الواحد سعيد الحظ؟

خليل: اسمه رمادي الأغبش.

رمادي: (كمن صُعِق) لا؟!!!.. رمادي الأغبش؟!!؟!

منذر: أجل.. وهل تعرفه؟

رمادي: "يسأل خليل" بشرفك.. رمادي الأغبش وحده نجح في المسابقة؟..

خليل: "يلحظ فرحه الشديد" يظهر أن الناجح قريبك؟

رمادي: (صائحاً) /ولك/ أنا.. أنا الأغبش بشحمه ولحمه" "يهدأ قليلاً ثم يراجع نفسه" أخشى أن يكون حديثكما مزاحاً... سأذهب لأتأكد من ذلك بنفسي "يخرج مسرعاً نحو لوحة الإعلانات".

منذر: يظهر أنهم اختاروه لضخامة جسمه.

خليل: وهل طلبوا منا أن نتقدم إلى مسابقة لصراع الثيران؟.. أم إلى مسابقة في..

منذر: "يقاطعه" يا صديقي.. إن وراء الأكمة ما وراءها.

خليل: فعلاً.. والخافي أعظم..

منذر: وداعاً يا صديقي..

خليل: وداعاً.. دعنا نراك.. "يخرجان ويظهر رمادي فرحاً هائجاً كالمجنون".

رمادي: فعلاً أنا الناجح الوحيد.. آه يا رمادي.. أنت فلتة من فلْتات الزمان.. لم يكن أحد يعلم بمواهبك من قبل.. اليوم عرفوا قدرك.. فكنت الناجح الوحيد.. للرّماديين سوق رائجة.. إنهم كالعملة في السوق السوداء.. لقد فُتِحَت أبواب المجد لك.. أنت خطير.. عظيم.. اللّه /مْحَيّيك/ يا رمادي.. يا أغبش (يستعرض عضلاته المفتولة وكأنه في مباراة

لكمال الأجسام. يتخيّل تصفيقاً منقطع النظير فيزداد هياجه من خلال استعراض عضلاته وهو يصيح.. /ثْرايْسِبْسْ.. باي سِبْسْ/[3] يُرْسل عِدَّة لكْمات في الهواء وكأنه في حلبة ملاكمة ثم يهمر كالقط الذي يعضّ بأسنانه على قطعة لحم شهيّة أمام قط يحاول أخذها منه.. يستمر المشهد فترة بين تصفيق وصفير.. وهو يهمر إغْ.. عمْ.. إع.. وكأنه ثورٌ هائج). "تطفأ الإضاءة".

المشهد الثالث

"إضاءة خافتة جداً يظهر من خلالها زنزانة فيها سجينان يوحي مظهرهما بأنهما قضيا فترة طويلة في السجن.. ضجّة من خارج الزنزانة.. ثم يُسمع وقع أقدام".. يُفتح باب الزنزانة ويُدفع إلى داخلها سجين جديد رقم 3. صوت "من خارج الزنزانة بعد دفع السجين إليها" ادخل.. (فترة صمت.. بعدها يقترب السجينان من السجين رقم 3).

سجين /1/: أهلاً بالضيف الجديد.

سجين /2/: جِئت أهلاً.. ووطئتَ سهلاً.. يا أهلاً وسهلاً..

سجين/3/: "يرمقهما بنظرة من غير أن يرد عليهما وهو يحكّ ذقنه الطويلة".

سجين /1/: "يُعرِّف سجين 3.. بنفسه "محسوبك.. أبو دّباح على سن ورمح "يريه اسمه مُوشوماً على زنده.." أبو دباح قابض الأرواح..

سجين /2/: "يعرف بنفسه أيضاً" ومحسوبك... شيخ الشباب أبو الريح الذي لا يستريح ولا يدع أحداً يستريح..

سجين /1/: وحضرة جنابك.. أبو ماذا؟!

سجين /2/: "هازئاً" أبو أرضي.

سجين /1/: لا.. /أبو فْرِبْوَه/[4] "يضحكان"

سجين /3/: "بكل وقار" أنا أبو حسين.

سجين /2/: /أهْلين/ أبو حسين..

سجين /1/: أبو حسين.. /وْعلقْ/ بين اثنين.. "يضحكان".

---

[3] حركتان يقوم بهما لاعب كمال الأجسام ليظهر بهما عضلتي زنده الأمامية والخلفية..

[4] فاكهة اسمها "الكستناء".

سجين /2/: الاسم الكريم /لأَبو حسين/؟!.

سجين /3/: اسمي صائب عبد الحق..

سجين /1/: صائب عبد الحق؟ "كمن يخطب" وقل جاء الحق وزهق الباطل.

سجين /2/: "بكلّ عَنتَرِيَّة" باطل..

سجين /1/: أهلاً وسهلاً..

سجين /2/: ستجد عندنا كل ما تريد.. أيها الصديق الجديد.

صائب: "يستاء من كلمة صديق لكنه لا يعقِّب".

سجين /2/: هل شرفت إلى السجن هذا اليوم؟

صائب: لا.. لقد أدخلوني إلى السجن منذ أسبوعين.. كنت في الزنزانة الأولى.. واليوم نقلوني إلى هنا.

سجين /1/: تشرّفنا.. يظهر أنك /كَدَعْ/ ومن أصحاب السّوابق.

صائب: أية سوابق وأية لواحق؟ اتقّ الله يا رجل.. أنا درويش على باب الله "يعقب على كلامه الاثنان ساخِرَيْن".

سجين /2/: كلنا دراويش على باب الله.

سجين /1/: أما أنا.. فدرويش على عتبة باب الله.

سجين /2/: نَقْلُك إلى هذه الغرفة يؤكد أنك من أصحاب السوابق.

سجين /1/: تمام. وربّ الحمام.. /يرحم الظهر اللي حملك/.

صائب: "مستغرباً" وما علاقة أصحاب السوابق بهذه الزنزانة؟

سجين /2/: هذه الزنزانة يا عبد الحق.. مخصّصة للسجناء المحكوم عليهم بما تحت المؤبد.

صائب: نعم؟!؟!؟!؟!

سجين /1/: "مؤكداً" /أي نعم/.. وأَيْمُ الحق يا عبد الحق.

صائب: "يبلع ريقه" ماذا تقولان؟!

سجين /2/: قلنا ما سمعت.

سجين /1/: "يفصّل له الكلام حرفيّاً" هذه الزنزانة.. للسجناء ما تحت المؤبد... يعني نحن..

سجين /2/: الزنزانات في هذا السجن تتدرّج حسب العقوبات وأخفّ الزنزانات عقوبة.. هي الزنزانة الأولى التي كنت بها قبل نقلك إلى هنا. وأشدّها عقوبة.

سجين /1/: الزنزانة التي وراء زنزانتنا..

سجين /2/: لأنها مخصصة للمؤبّد.

سجين /1/: يعني.. هي الممّر والمُسْتقر.. ولا مَفَرّ.

صائب: "يخاف أكثر من ذي قبل" الله أكبر!!!

س 1: قل لي.. لماذا أدخلوك إلى السجن؟

صائب: دعني استردّ أنفاسي.. فَأْل الله ولا فألكما.. من أين جئتما بهذه المعلومات؟

سجين /1/: صْرنا ضليعَيْن في معرفة أحوال السجن وقوانينه.

سجين /2/: وفي معرفة القائمين عليه.

سجين /1/: ومعرفة كل تفاصيله وزواياه.

سجين /2/: وزنازينه وخفاياه.

سجين /1/: "يعود إلى سؤاله السابق" "سألتك قبل قليل.. لِمَ أدخلوك إلى السجن.. ولم تُجِب عن سؤالي..؟

صائب: "مذهولاً" أ.. أ.. (وكأنه عاد إلى رشده) أخبرني أنت.. لِمَ سُجِنت؟

سجين /1/: أنا.. أنا اتهموني بجريمة قتل.

صائب: "للسجين 2" وأنت؟..

سجين /2/: أنا اتهموني بسرقة البنك الرئيسي في المدينة.

صائب: اتّهموكما اتّهاماً؟.. أم أن القضاء أدانكما بعد وجود الأدلة؟.

سجين /1/: "وكأنه من خلال ردّه يُقِرُّ بما فعل". لكن القضاء.. كان مجحفاً بحقيّ.

سجين /2/: فعلاً.. لقد ظلمنا القضاء كثيراً..

صائب: "للسجين 2" وبكم سنة حكموا عليك؟

سجين /2/: بعشرين سنة.

صائب: يا لطيف!!!... "للسجين 1" وأنت؟!

سجين /1/: حكموا عليّ بثلاثين سنة.

صائب: "مصعوقاً أكثر من ذي قبل" يا حفيظ!!! "متحسّراً" وهل بقي في العمر مُتَّسع لثلاثين أو حتى لعشرين؟..

سجين /2/: "وقد أحس بإحباط صائب" لا تهتم.. أول ما دخلنا السجن.. أحسسنا بما تحس به

أنت الآن.

سجين /1/: فعلاً.. لكن بعد أن مضى علينا في السجن شهر.. شهران.. ثلاثة.. سنة على الأكثر.. صار السجن بالنسبة لنا أمراً عادياً.. وشيئاً مألوفاً.

سجين /2/: صح.. مجرّد روتين.. /أكل ومرعى.. وقلّة صَنْعة/.

سجين /1/: يعني.. غيّب شموس.. واقتل بقّ وناموس (يضحكان).

صائب: هل أنتما متزوجان؟

سجين/1/+ /2/: نعم.

صائب: وهل لكما أولاد؟

سجين/1/+/2/: طبعاً.

سجين /2/: أنا عندي أربعة.. بعين الشيطان..

سجين 1: وأنا عندي ثمانية عدّاً ونقداً.

صائب: ما شاء الله.. الله يخلّيهم.. ألا تذكروهم؟

سجين /2/: في البداية ذكرناهم كثيراً.

سجين /1/: لكن بعد أن تأقلمنا وتعودنا على السجن.. صاروا يخطرون ببالنا عَرَضاً.. مصادفة..

سجين /2/: العين بصيرة واليد قصيرة.

صائب: غير معقول "لهجة تفيض بالحزن" صدّقاني أولادي.. ما فارقوا ذاكرتي لحظة واحدة.. وبخاصة طفلي الصغير حمودة..

سجين 1/ + /2/: "يُغنّيان أُغنية" /جاري يا حمودة/.. حمّودة.

صائب: "يعيش مع ذكرى أولاده وكأنه لا دخل له بالسجينَيْن" طفلي الصغير.. حمّودة.. "يتخيّله وكأنه أمامه" كان كلما دخلت إلى البيت هرع نحويّ ويصيح /بابا/.. /بابا/ (تدمع عيناه وكأنه يضم طفله) /يا روح قلبي يا بابا/يا روح قلبي.. "يبكي بحرقة".

سجين /2/: خلصنا يا رجل قلبنا من /العجور مَنْجور/.

سجين /1/: يعني ناقص /المصفاة بعْج/ والعدل بيتنجانة/؟.. /ولاّ أتى المبقوط على المهتري/؟!!؟ ههْ /إي لفها يا رجل/ اللّيّ فينا مْكفّينا /قلت لك.. في البداية كان شغلنا الشاغل هو التفكير بمن هم خارج السجن.

سجين /2/: لكن الزمن علمّنا التفكير بمن هم داخل السجن..

سجين /1/: "معقباً" داخل السجن فقط.. هناك مهم.. وهناك أهم.. لذلك /حطْ راسك بين الرؤوس/ وقول يا قطّاع الروس/[5].

صائب: "وهو يمسح دموعه" هل تعرفون كم يوماً مرّ عليكما في هذا السجن؟

سجين /1/: طبعاً.

صائب: وكيف عرفتما وليس في السجن ما يشير إلى الزمن؟

سجين /2/: كنّا في البداية.. نعدّ الأيام من خلال وجبات الطعام التي تقدّم لنا.

سجين /1/: لكن بعد ذلك صارت /لأبو دّباح/(❖) مشيراً إلى نفسه".. يعني محسوبك.. صارت له طُرقُهُ ووسائله الخاصة جداً.. جداً.

صائب: حتى في السجن هناك طرق خاصة جداً جداً؟

سجين /1/: وهل السجن في السماء أو في الأرض؟ غشيم أصلاً الطرق الخاصة جداً جداً موجودة في السجن. على كلٍّ.. غداً ستدرك الأمور وتفاصيلها بنفسك وحسب شطارتك.. لكن.. لِمَ تتهرّب دائماً من الإجابة عن سؤالي؟ هذه ثالث مرة أسألك لِمَ سُجِنت وأنت تغيّر موضوع الحديث ولا تردّ عليّ قل لي.. لِمَ سجنوك؟..

صائب: لا أعرف.

سجين /1/: "ساخراً": هِهْ.. على هامان يا فرعون؟..

سجين /2/: نحن صارحناك بكل شيء وعليك أن تصارحنا بكل شيء.

صائب: فعلاً لا أعرف.

سجين /1/: "متوّعداً" إيه.. /أبو دّباح/ سيعرف الخفايا والنوايا /والبَلايا/.. غداً سأعرف كل شيء عنك ""يُقْسِم له" وحياة /أبو دّباح وأبو الريح/ لن أدعك تستريح حتى أنبش أصلك وفصلك.. وطولك وعرضك.. والسبب الذي تخفيه عنّا..

صائب: /أيدي بْزنّارك/ أقسم لك بشرفي أني لا أعرف السبب الذي من أجله سُجِنت وأتمنى أن أعرف.

سجين /1/: "يسحب سجين 2 جانباً ويحدثه هامساً".. ترى.. هل من المعقول.. أن يكون هذا الرجل قد ارتكب جرماً غير أخلاقيّ.. ويخجل أن يحكيه لنا؟!..

---

[5] الجمل العامية أراها مستحبة هنا ولذا لم أكتب /قُلْ/ ولم أكتب (لأبي دباح) لأن أسلوب الحكاية يتطلب أن أكتب ذلك.

سجين /2/: جائز.. كل شيء جائز.. "يستدرك" لكن أصحاب الجرائم غير الأخلاقية ليست هذه زنزانتهم كما نعلم.

سجين /1/: صحيح.. "بكل تصميم" سأجعله يعترف ولو أجريت معه تحقيقاً.. تعال (يعودان إليه.. ويقترب سجين 1 من صائب) قل لي ماذا فعلت.. ولا تخجل.. /نحن رجال على بَعْضنا/.

سجين /2/: صارحنا بجريمتك.. ولا تخف. /السجن للرجال/.

صائب: "منزعجاً" لا لا.. لا تذكر كلمة جريمة على لسانك لقد عشت حياتي كلها.. موظفاً شريفاً بسيطاً ومستقيماً.. حتى في أشدّ اللحظات حَرَجاً وضِيقاً.. والله العظيم.. وسائر معارفي يعرفون ذلك.. بيتي ما زال بالأجرة.. ولا مَوْرِدَ لي سوى راتبي التقاعدي.. أقسم بالله العظيم.. وبكلّ مقدّس بأني لا أعرف سبب سجني.

سجين /1/: يعني.. هل ستقنع /أبو دّباح/ أنهم سجنوك بلا سبب؟

سجين /2/: يعني سجنوك /لله فِلِلّهْ/؟!..

سجين /1/: "ساخراً" إيه.. /ياما في السجن مظاليم/.

صائب: حلفت لكما بالله.. وبكل مقدس ولم تصدّقاني.. فبأي شيء تصدّقون؟ (يقسم بحرقة) والله العظيم والله العظيم لا أعرف..

سجين /1/: "وكأنه يبدأ يقتنع" إذاً.. هل تحدثت في موضوع ممنوع /شَروي غَرَوي.. شَنَني مَنَني/؟

صائب: أي /شَرَوي غَرَوي/. يا رجل؟!. صدقني ليس لديّ متّسع من الوقت لأتحدث مع أحد.

سجين /2/: تذكر..

صائب: تذكرت كثيراً.. حَّللْت ومَحَّصت ما جرى معي على مدى أكثر من سنة فلم أجد سبباً.. لكن.. وبعد أه خَلِي وِفاضي وتذكرت كل شيء.. قلت لنفسي.. وهذا مُجرد افتراض طبعاً ـ قلت.. يظهر أنهم سجنوني لأني كتبت في إحدى الصحف مقالاً عن..

سجين /1/: "يقاطعه" يعني حضرتك صحفي؟

صائب: لا..

سجين /2/: مذيع؟

صائب: أبداً.

سجين /2/: شاعر.

صائب: لست شاعراً.

سجين /1/: مؤلف؟

صائب: "يهز رأسه نافياً".

سجين /1/: /بطيّخ مْبَسْمِرْ/؟

سجين /2/: أتحزّرنا.. أم تحيّرنا؟!..

صائب: لست صحفياً.. ولا مؤلفاً.. ولا باحثاً.. ولا شاعراً.. الله يساعدني.. لكني ـ ولمرّة واحدة ـ من حرقة قَلبي كتبت مقالاً واحداً ويتيماً.. وأقول لكم كل هذا مجرّد تخمين.. تخمين فقط.

سجين /2/: وما هذا المقال؟

سجين /1/: حول ماذا يدور؟..

صائب: كتبتُهُ احتجاجاً على نتائج مسابقة.

سجين /2/: مسابقة ماذا؟

صائب: مسابقة في دائرة.

سجين /1/: أية دائرة؟

صائب: دائرتنا..

سجين /1/: يا أخي.. أَتُريد أن نسحب الكلام من فمك سَحْباً؟ اسرد لنا قصّتك بالتَفصيل.. وخلّصنا.. هِهَ..!!!

صائب: "يسرد القصة لهما وكأنه يتخيلها" منذ أكثر من ستة أشهر أَجْرت دائرتنا مسابقة لقبول موظفين جُدُد.. يومها كلفتني الدائرة بفحص المتقدمين إلى هذه المسابقة تصوّراً.. تَقدم إلى هذه المسابقة أربعةٌ وأربعون متسابقاً.

سجين /2/: يعني أربعة وأربعين حرامياً؟...

سجين /1/: /أيْوه/ وينقصهم علي بابا.. "يمسح بيده على رأس صائب وكأنه يتهمه" يعني علي بابا /والأربعين حرامي/؟.

صائب: سامحك الله.. "يتابع حديثه" لقد تقدم إلى هذه المسابقة أربعة وأربعون متسابقاً..

ثلاثة وأربعون منهم نجحتهم ووضعت لهم علامة مئة بالمئة بهذه اليد وواحد منهم رسب..

سجين /2/: وأين تكمن المشكلة؟

صائب: المشكلة أن الثلاثة والأربعين الذين كانوا ناجحين قد رسبوا. والمتسابق الوحيد الذي رسب نجح في المسابقة.

سجين /1/: وما علاقة ذلك بسجنك؟

صائب: لا أعرف.. لكن اعتقد أن المقالة التي كَتَبْتُها بهذا الخصوص.. قد تكون هي سبب سجني.

س /1/: /هَيّ أمها وأبوها/؟

صائب: نعم يا سيدي.. هي /أمها وأبوها وأخوها/ اللّه وكيلك أنا لست صاحب مشاكل.. ولذا أتصور أن موضوع سجني لا يحتمل أكثر من يوم.. يومين. آخَرَيْن أسبوع لا أكثر.. وَسَيُفْرَجُ عنيّ فور الانتهاء من استجوابي.

سجين /1/: "مستغرباً" إذاً.. لِمَ جاؤوا بك إلى هذه الزنزانة رقم ثلاثين؟... والتي نحن فيها؟..

صائب: "يفاجأ" نعم؟! كم رقم هذه الزنزانة؟!

سجين /1/: ثلاثون..

صائب: يا إلهي!!!.. يظهر أن هناك سوء تفاهم.

سجين /2/: لماذا؟

صائب: لقد سمعتهم يقولون للّذي أتى بي إلى هنا.. خذه إلى الزنزانة رقم /ثلاثة/.. لا رقم ثلاثين..

سجين /1/: ومن الذي أتى بك إلى هنا؟

صائب: لم أَرَهْ.. كنت معصوب العينين.. لكن صوته أَجَش وخفيض.. وكأنه مبحوح الصوت..

السجين 2: فعلاً.. هذا سجان قليل السمع..

صائب: إذاً.. عليَّ أن أخبرهم بما جرى "يهرع مسرعاً ليدق باب الزنزانة من الداخل"

السجين 1: "يشده من الخلف ويمنعه" توقف... إياك ثم إياك أن تقرع الباب... لأنهم - إن قرعت الباب - سيجلدوك وسيجلدونا معك أيضاً.. من دون أن تستفيد شيئاً.

صائب: عليهم أن يخرجوني من هذه الزنزانة.

السجين 1: "يحاول التخفيف من عصبيته" بالهدوء.. بالتروي.. ستشرح لهم كل شيء حين استجوابك.. وهذا أفضل لك.. ولنا..

السجين 2: اسأل مجرباً.. ولا تسل طبيباً.

السجين 1: لقد جاءنا منذ فترة إلى هذا السجن جلاد لا يعرف الرحمة.

السجين 2: يده كالمخباط.. يده والضرب.. قسماً عظماً.. لقد ضربني هنا (مشيراً إلى رقبته) ضربةً.. فك بها رقبتي.. وما زالت الضربة تؤلمني من أكثر من أسبوع. صوت "يُسْمَع من خارج الزنزانة" هل من أحد لم تقدم له وجبة الطعام؟..

صائب: "يسمع الصوت" هَهْ.. جاء الفَرج "يحاول الرد على الصوت" أنا يا.. (س1+2 يسدان فمه براحتي كفيهما لمنعه من الإجابة ويحثاه على السكوت) ما بكما؟..

سجين 1: "بهمس" اسكت.

صائب: هو الذي يسأل ولا أنا الذي أطلب.

سجين 1: هذا السؤال يسألونه لكل قادم جديد للترحيب به من خلال وجبة طعام دسمة.

السجين 2: أتعرف ما معنى وجبة الطعام من خلال هذا السؤال؟

صائب: ما معناها؟!..

السجين 1: معناها وجبة من الضرب المبرح.. حتى تستجير ولا مجير.

صائب: (بخوف).. يا لطيف!!!

السجين 2: أجل "محذراً" لذا.. إياك ثم إياك أن تطلب أو ترد حين تسمع سؤالهم عن وجبة الطعام..

السجين 1: أترك أمورك تسير بشكل طبيعي.. لحظة استجوابك تدلي بما لديك.. وغير ذلك.. ليس من صالحك أبداً.

صائب: ما العمل إذاً.. قبل أن تختلط الأوراق؟ ويضيع الحابل بالنابل؟.

السجين 1: لا تهتم أنا أطعمك... ومن حصتي

السجين 2: وأنا أيضاً فلدينا ما يكفي من الطعام لعشرة سجناء آخرين.

صائب: مالي والطعام؟ ليس عندي شهية للأكل ولو قدم لي.. المن والسلوى. الصوت "يعلو مرة أخرى وبشكل أشد وأقسى" هل من أحد هنا لم تقدم له وجبة الطعام؟ "صائب ينظر إلى السجينين والسجينان 1 + 2 يشيران إليه ثانيةً بالسكوت وعدم الرد.. وبعد فترة توحي بالترقب والحذر والخوف والرهبة.. يدفع باب الزنزانة

بقسوة ويظهر السجان من خلال الضوء الخافت"

السجان: سألتكم أكثر من مرة.. هل من أحد هنا لم تقدم له وجبة الطعام "الثلاثة خائفون وخوف صائب أشد خوفاً من السجينين.. وكل منهم ينظر إلى الآخر.. يعيد السجان سؤاله بشكل أكثر قسوة" هل سمعتم ما قلت؟.. هل من أحد هنا - في هذه الزنزانة بالذات - لم تقدم له وجبة الطعام؟" لا أحد يجيب "لماذا لا تجيبون يا كلاب؟ القوائم التي معي تقول إن في الزنزانة ما قبل الأخيرة.. يعني هذه الزنزانة جائعاً جديداً "لا أحد يجيب" ألا ترغبون في الإجابة؟ إيه.. "مهدداً" ليكن.. سأعلمكم بأسلوبي الخاص كيف ستجيبون "يعلو صوته كطلقة مدفع.." /ولاك/ "يقترب من السجين رقم 1 وعندما يتعرف إليه يدفعه بقسوة إلى جهة اليسار ويبصق في وجهه. ثم يقترب من السجين رقم 2 وعندما يتعرف إليه يدفعه أيضاً بقسوة نحو جهة اليمين صائحاً في وجهه "كلب" يقترب ببطء مخيف كالوحش الضاري نحو صائب.. بحيث يسود الصمت وتسمع دقات عقارب ثواني الساعة مع وقع أقدام السجان ثم يقترب ويقف أمام صائب وجهاً لوجه كمن يريد أن يأكله بينما صائب يتراجع خافض الرأس خائفاً" أسألك ولا ترد علي؟!!، لم لم تجب عن سؤالي يا.. كلب..؟

صائب: (من شدة الخوف وبحركة لا إرادية يشير نحو السجينين 1 + 2 اللذين أشارا إليه وعلماه أن لا يجيب.. فيجيب متلعثماً) هما.. ط.. طل... طلبا مني.. أن..

السجان: "منفجراً" ماذا طلبا منك آه؟!؟!؟!؟!

صائب: "والسجينان يحاولان بالحركة أن ينفيا ما قاله أمام السجان فيستدرك صائب خطأه ثم يتابع "أقصد.. هما.. ط.. طل.. طلبا مني أن أرد عليك أجل.. لكن الحق علي.. لأنه.. يعني.. ال.. الخوف هو الذي دفعني إلى الصمت.. سامحني

السجان: "يقهقه ساخراً.. ثم يبتسم ابتسامة صفراوية ويكشر عن أنيابه.." أسامحك؟.. "يضحك ثانية ساخراً"

صائب: هناك خطأ يجب استدراكه "تقع عيناه على وجه الحارس" غريب؟!!!..

السجان: "بصوت جهوري" وما هو الغريب /ولاك/

صائب: "يطيل التحديق في وجه السجان ويزداد تعجباً".. الخالق الناطق.. تماماً.. هل تسمح لي بالسؤال؟

السجان: كلب /ولاك/.. "يقلد صائب ساخراً" سامحني.. وسؤال.. و.. و.. "مهدداً" هل تتوقع أنك في حضانة أو في مصح؟ أنت هنا في سجن وسأعلمك كيف يكون نظام السجن وكيف تكون معاملة السجناء.

صائب: قبل أن يهم السجان بضربه" سؤال واحد فقط.

السجان: اسكت يا حمار.. "يمنعه من السؤال رغم كل المحاولات التي يقوم بها صائب" في هذا المكان أنا الذي أسأل.. أما أنت فما عليك سوى الإجابة فقط. وكل من يحجم عن الإجابة كما أحجمت أنت عند سؤالي إياك عن وجبة الطعام. أتعرف كيف أرد عليه؟!.. أرد عليه هكذا "يلطمه على وجهه لطمة قوية فيقع صائب على الأرض.. يلتفت السجان نحو سجين 1 + 2 /ولاك/ أنت وهو.. لم لم تجبراه على الرد؟.. آه؟!!

السجين 2: "متلعثماً" حاولت معه يا سيدي.

السجان: يظهر أن ضربي السابق لك.. لم يؤثر فيك.

السجين 2: أقسم لك بأني حاولت معه يا سيدي.

السجين 1: فعلاً حاولنا معه يا سيدي.. ولقد أقر لك هو بذلك

السجان: إذاً.. صمته كان مع سبق الإصرار.. إيه.. سأجعله يتشفع بالحجارة السود.. (يخاطب صائب).. قف /ولاك/.. "يحاول صائب الوقوف فلا يستطيع" هذا الكف.. مجرد ترحيب بك.. والحبل على الجرار سأريك ما هو أشد وأعظم.. قف.. "يحاول صائب الوقوف ثانيةً فلا يستطيع يوقفه السجان بيديه القويتين غصباً عنه.. يقف صائب بغير اتزان ملوي العنق ويكاد يقع ثانية على الأرض"

صائب: "ينظر إلى السجان بعينين نصف مغمضتين ويتمتم متألماً" يا جماعة.. والله الخالق الناطق

السجان: "صارخاً في وجهه" اخرس "يحدق السجان في وجه صائب ويبدأ بالتعرف إلى ملامحه حيث إن كلا منهما قد تغير بالذقن الطويلة والثياب.... فيتأكد أنه قد رأى هذا الوجه من قبل ويسأله" ماذا كان عملك السابق /ولاك/؟

صائب: "متهالكاً".. أجبني. أليس أنت؟....

السجان: "مقاطعاً" ولاك كلب ابن الكلب.. يظهر أنك لا تفهم من أول مرة.. قلت لك أنا هنا من يسأل وأنت تجيب.. أنا السجان وأنت المسجون.. أنا الآمر الناهي.. وأنت الطيع المأمور.. أجبني.. أين كنت تعمل قبل قدومك إلى هنا؟..

صائب: وقد نفد صبره فيسأله غير آبه بالعواقب" اقتلني.. اذبحني.. افعل بي ما تشاء.. لكن أجبني ألست أنت رمادي الأغبش؟!!

السجان: "وقد تأكد من أن السجين هو صائب.. يبدي في البداية هدوءاً مصطنعاً.. ويحدثه بروية مبطنة بالتشفي المر" /إيوه/.. (كمن وجد غريمه) إذاً أنت حضرة الأستاذ الجليل.. المحترم.. البهي الموقر صائب عبد الحق الذي رسبني في امتحان المسابقة ووضع على ورقتي ثلاثة أصفار؟!!!

صائب: وكيف عرفت يا رمادي؟!!!

السجان: رمادي بعينك وبعين /أبوك/ ولاك /كلب... إذا أردت التحدث معي.. عليك أن تستجديني بكلمة أرجوك مشفوعة ومسبوقة بكلمة سيدي.. مفهوم؟.. (يحاول صائب الحديث فيمنعه منعاً باتاً) ولا كلمة..

(يحاول صائب ثانية شرح الخطأ الذي حصل في نقله إلى الزنزانة ثلاثين بدل ثلاثة والسجان يسمع بعض ما يشير إلى ذلك) ولا حرف /ولاك/ "يبدأ السجان يذكّر (صائب) بما جرى معه في المسابقة".. إذاً أنت من كان يسخر مني.. ومن اسمي وكنيتي.. ومعلوماتي.. ومعارفي.. الخ الخ الخ.. آه؟!! "يتنهد متشفياً" لقد انتهت أسئلتك وانتهى فحصك لي وجاء دور أسئلتي وفحصي لك.. سأريك يا عبد الحق.. بل يا عدو الحق.. كيف تستجير بأعمدة الحق "يلطمه على وجهه لطمة أقوى من الأولى فيقع على الأرض ثانية" قف /ولاك/.. "يحاول الوقوف أكثر من مرة فلا يستطيع "قف يا حقير.. "يركله بكل قسوة بحذائه على بطنه ركلة يتأوه إثرها طويلاً".. قلت لك قف (يعيد المحاولة متألماً فلا يستطيع)... الأجدى لي.. أن استعمل معك أساليبي الخاصة التي تليق بك وبالمشاكسين من أمثالك "يخرج من تحت ثيابه جنزير حديد يحدث حين خروجه رنيناً" قف.. "يقف صائب بصعوبة متمايلاً غير مستقر".

صائب: "يحدثه بصعوبة بالغة" استدركوا الخطأ يا ناس.. استدركوا خطأ وضعي في هذه الزنزانة.. استدركوا الخطأ قبل فوات الأوان..

السجان: "يسكته" كف عن هذا النباح يا كلب.. لا أحد هنا يسمعك غيري.. (بلهجة عسكرية وكأنه يقوم بتدريب جنود مع مد حرف "التاء").. استعد [تلفظ استا.ا.ا.عد]" صائب يستعد بغير اتزان وهو يتمتم منهكاً استدركوا الخطأ قبل فوات الأوان" إلى الوراء در.." أيضاً بلهجة عسكرية" "يدور صائب بصعوبة بالغة يركله السجان برجله على ظهره ركلة قوية يدفعه بها إلى خارج الزنزانة.. يصيح صائب متألماً أكثر من ذي قبل.. يتبعه السجان إلى خارج الزنزانة.. أصوات ضرب وشتائم مقرونة بصراخ وصياح من شدة الألم.. يستمر المشهد فترة مصحوباً بإضاءة مؤثرة وموسيقا تصعد من وتيرة المشهد المسموع غير المرئي حتى ينقلب صياح صائب إلى عويل أشبه بعويل ابن آوى جريح.. عويل تقشعر له الأبدان يستمر الصوت فترة ثم يتلاشى الصوت شيئاً فشيئاً حتى يسود الخشبة صمت مطبق مخيف جداً.. بحيث إذا رميت إبرة سمعت رنينها. وعلى السجينين /1+2/ أن يرسما المشهد غير المرئي بتعابيرهما.. (بعد فترة.. يسأل السجين 2 / السجين 1/ والخوف يقطع أوصاله).

السجين 2: "بهمس وحذر شديدين" ترى!! ماذا حدث؟!!

السجين 1: "بهمس مماثل" عِلمي.. عِلمك.

السجين 2: **فعلاً.. هذا الرجل كان صادقاً معنا حين أخبرنا أنه سجن من أجل موضوع مسابقة.. كما أعلمنا.**

السجين 1: أجل.. والذي رسبه في المسابقة ثم نجح بقدرة قادر هو سجاننا الجديد الجلاد.. رمادي.. "فترة صمت أخرى".

السجين 2: لكن أليس غريباً هذا الصمت المطبق.

السجين 1: فعلاً.. تعال لنرى ماذا حدث؟.

السجين 2: "محجماً لا لا.. يا أخي دعني هنا وانظر أنت وحدك.

السجين 1: "يشده نحو باب الزنزانة غصباً عنه "تعال.. "يسيران على رؤوس أصابع أرجلهم بكل خوف حتى يصلا إلى باب الزنزانة يطل سجين 1 برأسه إلى الخارج ثم يعود مصعوقاً "يا لطيف.. يا حفيظ..

السجين 2: ماذا هناك؟!!! ؟!!!

السجين 1: انظر بعينك.

السجين 2: "يتردد فترة ويحثه سجين 1 بالإشارة يقترب سجين 2 من باب الزنزانة ثم ينظر إلى خارجها ويعود مصعوقاً خائفاً أكثر من ذي قبل "يا ستار.. يا الله!!.. "يهرب إلى آخر الزنزانة" السجينان يلتصقان بحائط في آخر الزنزانة خائفين من النتائج..

يعلو صوت السجان فجأة ثم يدخل إلى الزنزانة كالوحش الضاري..

السجان: "ويداه ملطختان بالدم الطازج.. يخاطب السجينين" ولا حركة ولاك "السجينان يتسمران في مكانهما والخوف يقطع أوصالهما.. تلعب الموسيقا والإضاءة دورهما يقترب السجان منهما ببطء وبصوت أجش أشبه بصوت نمر جريح وقد استدمى.. تمتد يداه نحوهما وهو يهمر.. وهما يهربان منه داخل الزنزانة حتى يصل في النهاية إليهما ويمسك رقبتيهما بيديه وهو يصيح (إع... إع..) ويذكرنا صراخه وجنونه بلحظة نجاحه في المسابقة لكن هذه المرة مقرونة بجنون أكثر.. يتوقف المشهد فجأة كما يتوقف شريط **(CD)** أو شريط فيديو عند رؤية صورة بلا حركة.. تطفأ الإضاءة فوراً ويسدل الستار.

ملحوظة

بإمكان المخرج أن يقدم هذه المسرحية بطريقة (فلا شباك) مبتدئاً بمشهد السجن. وعندما يحكي لهم صائب السبب الذي سجن من أجله يقدم المشهد الثاني. وفي هذه الحالة يحتاج المخرج إلى ديكور واحد فقط هو الزنزانة لأن المشاهد الأخرى تقدم تخيلاً. إلا أنه يضطر حينها إلى ستة ممثلين بدل الأربعة لأن المسرحية عندما تقدم بشكلها الحالي بإمكان الطالبين منذر وخليل كما أسلفنا في البداية أن يأخذا دوري (أبو دباح) و(أبو رياح) بعد تغيير شكليهما.



العصافير تغرد من جديد

وليد فاضل

"شرفتان متلاصقتان، يفصل بينهما جدار منخفض بحيث يمكن أن يطلّ من هو جالس في الشرفة الأولى على الجالس في الشرفة الثانية.

في الشرفة الأولى وهي اليمنى تجلس السيدة وصال، على كرسيٍّ هزّاز تحيك كنزة بعوديْ سنّارة طويلين. إنها تعمل بجدية في الأربعين من عمرها. جميلة تلبس ثوباً أسود محتشماً. بأكمام طويلة تضع نظاراتٍ طبيّة على عينيها.

يدخل إلى الشرفة الثانية السيد جميل، مبتسماً مشرق الوجه. يلبس شورتاً رياضياً أبيض مع كنزة رياضة بيضاء. جسده الغض يوحي بالدعة وراحة البال، الوقت قبل شروق الشمس بقليل"

جميل: صباح الخير سيدة وصال

وصال: صباح الخير سيّد جميل.

جميل: أين وصلت؟

وصال: إلى المنتصف، منتصف الطريق إلى قلبي.

جميل: وهل تحوكين كنزة أو قلبك؟

وصال: أهوك الاثنين معاً.

جميل: ألم تملّي من الحياكة؟

وصال: لا ، الزمن يحوكنا بقرنيه، ونحن نحوك الكنزة بهذه العيدان البلاستيكية الواهية، كلانا يحب أن يحوك شيئاً ما.

جميل: والبعض يحوكون مؤامرة.

وصال: الحياة أكبر مؤامرة تسلب منّا زماننا. دون أن ندري، ماذا تنتظر؟

جميل: إشارة البدء من العصافير. والطيور السعيدة. عندئذ أبدأ رياضة الصباح على هذه الشرفة. مستقبلاً الشمس في مشرقها (صوت العصافير وهي تصدح) آه لقد ابتدأت العصافير النشيد فيجب أن أبدأ أنا.

وصال: الرجال الهرمون، هم من يمارسون رياضة الصباح.

جميل: لست هرماً. بل أنا في عزّ الشباب. لذلك لا أجري مع أولئك العجائز في الشوارع. حين أصبح في الستين، سأجري معهم. عسى أن أسبق الزمن.

وصال: لم يستطع أحد سَبْق الزمن سوى الخيال.

جميل: وقانا الله شرّ الخيال. لمن تصنعين هذه الكنزة؟.

وصال: للحبيب المجهول، أعني الزوج المجهول.

جميل: إنه فعلاً. لا يدفئ الرجل في فصل الشتاء إلاّ كنزةٌ من صوفٍ سميك.

وصال: والبعض إحساسهم سميك أيضاً.

جميل: هؤلاء لا يحتاجون إلى كنزة إذن.

وصال: أجل، لأنهم يحتاجون في الواقع إلى عصاً.

جميل: أبعدَ الله عنّا أصحاب الحسّ السميك، والبليد، فإنهم عادة لا يقهرون، ويعمّرون طويلاً، إيه، هذه أجمل لحظات الزمن، التلاؤم بين الجسم والروح والنفس وتناغمهم مع الهواء. والشمس وغناء العصافير وزفير الطبيعة الذي يطلق طاقة الحياة النائمة في الليل آه حقاً إنّ الحياة تتنفس وقت الصباح ألا تشاركينني الرياضة؟ "يبدأ بممارسة تمارين سويدية"

وصال: أمارس رياضةً أخرى.

جميل: حقاً؟ وما هي؟ التنس؟

وصال: بل رياضة ذهنية.

جميل: هذه أسوأ أنواع الرياضة فهي تسبب أمراض الضغط والتوتر والشرايين. وتجلب رياح التشاؤم والكآبة، والعزلة والإحباط. اسمعي جوقة الحياة، الحسّون والشحرور والكنار أبو الحنّ الدوري.

"فجأة تتوقف العصافير عن الغناء. فيتوقف جسده عن الحركة في وضع منحنٍ، تلاحظ وصال ذلك. تقف وتنظر إليه"

وصال: سيد جميل، ما بك؟

جميل: العصافير.

وصال: ما بها؟

جميل: توقفت عن الغناء. فلم أعد أستطيع الحركة، إنها المايسترو الذي يقود حركاتي.

وصال: هل أساعدك.

جميل: لا، إنه عارضٌ مؤقت ويزول.

"يبذل جهداً لأن يعيد جسمه لسابق عهده. فينجح" لكن ما الذي حدث؟ لم توقفت العصافير كلها فجأة عن الغناء؟ آه اسمعي ما أقسى وأبشع هذا الصمت. صباحٌ بدون صوت العصافير هو عروس بدون ثوب زفاف.

وصال: ألم تسمع الأخبار؟

جميل: الرياضية؟

وصال: بل العادية، التي يصدح بها يومياً المذياع.

جميل: تعلمين أهتم بالرياضة، ووظيفتي فقط.

وصال: لقد أعلنوا حظراً على غناء العصافير، ومنذ الساعة السادسة صباحاً وحتى إشعار آخر.

جميل: "ينظر إلى ساعة يده" حقاً؟ إنها الساعة السادسة صباحاً بالضبط لكن من هم؟

وصال: لا أدري المذياع تكلم. وتعلم الكلّ يصدّق المذياع. ولا يناقشه، إنه آلة صادقة ومحايدة.

جميل: لكن لماذا؟

وصال: بسبب أنفلونزا الطيور.

جميل: أنفلونزا الطيور!!

وصال: أجل. إنها تنتشر كالوباء، وهي قاتلة، وقالوا: إن الإنفلونزا تنتشر من أفواه العصافير. أي من غنائها، لذلك أصدروا أمراً بمنع جميع العصافير عن الغناء. وبدءاً من صباح اليوم .

جميل: لكن ما دخل العصافير بالطيور؟

وصال: العصافير فصيلة من جنس الطيور.

جميل: آه! لقد نسيت ذلك. ونحن ألسنا من جنس الطيور؟
ألم نكن ذات يوم طيوراً؟

وصال: كنّا. لكن صرنا فيما بعد تيوساً.

جميل: تيوساً؟

وصل: سميكي الإحساس والشعور.

جميل: وكيف سيمنعون الطيور من الغناء؟ أعني العصافير.

وصال: بقتلها جميعاً. وقد شكلّوا فرقاً خاصّة لإبادة العصافير. وأطلقوا على حملة إبادة العصافير اسم الضربة الكبرى.

جميل: الضربة الكبرى! وماذا سيضربون؟

وصال: جيوش العصافير في قواعدها.

جميل: قواعدها؟

وصال: على الأشجار وفي الغابات، حتى في حدائق المنازل لن يبقوا عصفوراً واحداً على قيد الحياة. كما ذبحوا الدجاج من أجل أنفلونزا الدجاج فهم سيقتلون العصافير من أجل السلامة العامة، فالإنسان هو أغلى كنزٍ هكذا قالوا.

جميل: أين؟

وصال: في المذياع.

جميل: لكن كيف سأمارس رياضتي الصباحية؟

وصال: لا أدري.

"صوت إطلاق رصاص حادّ، صوت قذائف مدفعية وهدير طائرات وانفجارات ضخمة جداً"

جميل: ما هذا؟

وصال: حرب الطيور وقد بدأت.

جميل: الحمد لله أننا لم نكن طيوراً، وإلا كنا قد طرنا، سأذهب لتناول الفطور، وبعد ذلك الذهاب إلى الوظيفة

"يحاول الخروج"

وصال: سيد جميل، أتسمح بسؤال؟

جميل: تفضّلي

وصال: سيد جميل، إن توقفت الطيور عن الغناء فهل ستتوقف عن رياضة الصباح؟

جميل: حتماً، فالرياضة تفاؤل، ولا تفاؤل بدون صوت العصافير، أتمارسين الرياضة وأنتِ في حالة حداد؟

"يقترب صوت إطلاق الرصاص"

وصال: إنهم يقتربون

"يقتحم الجنود شقة جميل. جنود مسلحون يلبسون ثياباً سوداء. ويضعون طاقيات صوفية على وجوههم بحيث لا نرى إلا أعينهم وشفاههم، أحزمة على الكتف تنتهي بمصابيح كهربائية لإنارة المكان الأصوات متداخلة بشكل عشوائي. صراخ"

أصوات الجنود: انبطحْ، ارفعْ، استلقِ، باعدْ، يداكَ فوق رأسك، باعد قدميك.

"عشرات البنادق مصوبة إلى جسد جميل الملقى على الأرض. يدخل ضابط يرتدي الثياب ذاتها"

الضابط: هل وجدتم شيئاً؟

جندي: لا يا سيدي.

الضابط: ولا عصفور.

جندي: ولا عصفور.

الضابط: كتكوت؟

جندي: "بصوت أجشّ" ولا كتكوت.

الضابط: هل فتشتم المتهم.

"ينظر الجنود إلى بعضهم"

الجنود: لا سيدي.

الضابط: فتشوا المتهم أيها الأغبياء. فقد يكون قد خبّأ عصفوراً في جيبه.

"يفتشون جميل بقوّة وعنف وغوغائية"

الضابط: ماذا وجدتم؟

جندي: لا شيء.

الضابط: كيف؟!

جندي: لأن الشورت الذي يرتديه لا يوجد فيه جيب

الضابط: إذن فتشوا البرّاد، الغسالة أسفل السرير هيّا تفتيش عام.

جندي: "صارخاً" تفتيش عام.

"يتبعثرون في الشقّة، صوت دربكة، ركض في كل اتجاه، يعود الجنود"

الجنود: "بصوت واحد" البيت نظيف ومعقّم

الضابط: "صارخاً بأعلى صوته" لا تصرخوا معاً "بصوتٍ واحد. رأسي في حالة صداعٍ دائم، هيّا إلى المنزل المجاور، وتأكدوا من خلوّ الشقة. من خلايا العصافير.

"يخرجون مسرعين وخلفهم الضابط. ينهض جميل مذهولاً"

جميل: اللهم اجعله خيراً لقد شاهدتُ مناماً مزعجاً يجب أن أشرب قليلاً من الماء، في طاسة الرعبة، هكذا أوصتني أمي، كلما شاهدتُ كابوساً، أو مناماً مزعجاً

"يخرج، يقتحم الجنود شقة وصال بالطريقة ذاتها"

الجندي: "يتقدم من وصال صارخاً" انبطحي.

وصال: "تصفعه بقوة" يا قليل الأدب أين أنبطح؟!

الجندي: المعذرة سيدتي.

"يدخل الضابط مختالاً"

الضابط: هل فتشتم المدام؟

جندي: لا

الضابط: "صارخاً بأعلى صوته" لماذا؟!

جندي: "صارخاً بقوة" لأن المدام امرأة والقوانين تحرّم ذلك.

الضابط: "يتقدم من وصال" هل أنت امرأة؟

وصال: إنني آنسة.

الضابط: أيها الأغبياء إنها آنسة هيا فتشوها.

"الجنود متردّدون" إيه ماذا جرى؟

جندي2: أعتقد يا سيدي أنّ هناك عصفورين.

"يشهر الضابط مسدسه بعنف واستعداد"

الضابط: عصفوران: أين؟

جندي2: في صدرها عصفوران نائمان.

الضابط: اقبض عليهما في الحال.

جندي2: حاضر.

"يقترب الجندي يحاول مدّ يده إلى صدرها فتصفعه بقوة هائلة، ليترنح معها الجندي، وسط استهزاء رفاقه"

الضابط: ماذا حدث؟

جندي2: طار العصفوران.

الضابط: إلى أين؟

جندي: إلى الخارج.

الضابط: هيا أيها الأغبياء، إلى الخارج، واقبضوا على العصفورين قبل أن يهربا.

"يخرج الجنود مسرعين يقترب الضابط من وصال وبكل تهذيب"

المعذرة سيدتي فجنودي اغبياء أرجو المعذرة نطارد العصافير نقتلها، من أجل حمايتكم من أذاها، هذه هي القضية".

"يخرج الضابط خلف جنوده

من شرفة جميل. يبرز جميل وبيده طاسة ماء نحاسية يجلس على كرسيهٍ الهزّاز ويشرب منها ساهماً، تراقبه وصال بظفر ونظر مكرٍ هائلة تطلّ من عينيها. ممزوجة بشعور حبٍ جارف"

وصال: اللحظة الحاسمة تقترب من يعمل بحياكة الصوف سيظفر أخيراً، بطائر كبيرٍ، وجميل.

"خفوت في الإضاءة، إعتام، إنارة خفيفة، إضاءة عامة"

جميل يجلس في شرفته كئيباً، وصال في شرفتها أكثر تفاؤلاً، تتقدم من الحاجز الذي يفصل بين الشرفتين.

وصال: صباح الخير سيد جميل.

جميل: صباح الخير.

وصال: إنه وقت رياضة الصباح.

جميل: لقد رحل الصباح مذ رحلت العصافير. أعني قتلت: إنها مجزرة مجزرة مرعبة بشعة. أحبطت كلّ ما في جسمي من طاقة. وقدرة على الجري، حتى غدد العرق في جمسي لم تعد تفرز عرقاً. وغدد السعادة كفّتْ عن إفراز حموض التفاؤل والإشراق.

وصال: وهل هناك غدد للسعادة؟

جميل: لا أدري، لكن كل شيء لا معقول أصبح معقولاً في هذا العالم الغريب.

وصال: أنت تميل إلى التشاؤم .

جميل: لا أميل، بل أحياه وأسبح فيه. أتنشق هواءه وأشرب ماءه وأتغذى بطعامه.

وصال: أنت تحبِّ العصافير؟

جميل: أجل.

وصال: والبشر؟

جميل: أحبّ منهم من يشبه العصافير في الموهبة في الغناء، والقدرة على الطيران.

وصال: لو أنّ لي حنجرة عصفور، وجناحيه، أتحبني إذن؟

جميل: حتماً سأحبك، وستكونين عندئذ عصفورتي الصغيرة .

وصال: ما رأيك بمفاجأة صغيرة.

جميل: هذا العالم لم يعد يخبّئ سوى المفاجآت الخبيثة. والرديئة، معدنه فسد، وأرديته أكثر فساداً منه.

"تتقدم وصال من مسجلة موضوعة في شرفتها، تضع بها شريطاً، جميل لا يزال غارقاً في كآبته، تضغط الزر، فتنبعث أغنية أسمهان يا طيور، وتصل الأغنية إلى المقطع الذي تقلّد فيه أسمهان صوت الطيور، ينتعش جميل فجأة ينهض فرحاً، يقترب من الحاجز الجداري الذي يفصل شرفته عن شرفتها.

جميل: ما هذا؟

وصال: أسمهان

جميل: طائر جديد اسمه أسمهان! ما أعذب صوته. انظري الطيور تأتي من كل حدب

وصوب، إنها تستجيب لصوت الطائر الجميل هذا. العصافير تخرج من مخابئها، غيمة العصافير تظلّل شرفتنا.

"صوت العصافير يتعالى. ليسيطر على الموقف، جميل راقصاً مع صوت الطيور وأسمهان. يمارس رياضته الصباحية مجدّداً. وهو في أصفى حالات الانسجام"

وصال: جميل لي. منذ هذه اللحظة أصبح ملكي. شكراً يا أسمهان.

"إعتام خفيف على الشرفتين. الإضاءة مركّزة الآن على مقدمة المسرح. حيث يبرز الضابط وبيده هاتف نقال"

الضابط: "صائحاً" أجل أيها الأحمق. أعطني مركز القيادة العليا. صلني بالقمر الصناعي **A.B.H** إنه خطّ الحالات الطارئة. سيدي الجنرال. أنا المقدم المسؤول عن المنطقة **R17** /1950 بالضبط حدث يا سيدي أمر مرعب، بل مذهل. العصافير تبعث من جديد من رماد الموتى. لا أقول شعراً. إنها الحقيقة. لقد قضينا عليها في عملية ساحقة ماحقة. أجل الضربة الكبرى. لكنها فجأة انطلقت من كل مكان، تزغرد وترقص حول شرفة ذاك المدعو (جميل) كأن الهواء والريح والليل كانوا حجاباً لها. ماذا نفعل، حاضر، سنلجأ إلى الخطة **S.S 18** في الحال سيدي الجنرال"يغلق الهاتف: صائحاً بأعلى صوته" الخطة **S.S 18.** تنفيذ.

"إظلام على مقدمة المسرح. إضاءة على الشرفتين جميل في أوج تفاؤله وسط هدير العصافير الهائل. فجأة" ينطلق صوت إطلاق كثيف جداً. وبعد ثوانٍ تصمت كل العصافير. ريشها يتطاير في المكان بكثافة، يتوقف جميل. عن الحركة إنه أشبه بتمثال وقد نحت سهواً، تدرك وصال الموقف بسرعة تنزع الشريط من المسجلة، وتضعه في صدرها وتعود ثانية إلى العمل بالكنزة بواسطة عوديّ البلاستيك الرفيعين. فجأة، يخترق الجنود السابقون شقتها. وينتشرون بسرعة في أنحاء الشقّة بوضعيّة قتالية مرتقبين دخول الضابط الذي يدخل وبيده مسدسٌ يتمختر بمشية المنتصر"

الضابط: هانحن هنا ثانيةً، أيتّها المرأة. يا من ترتدين ثياب الحداد.

وصال: هل تكلّمني؟

الضابط: وهل هناك امرأة غيرك في هذا المكان؟

وصال: لا أدري.

الضابط: "ينظر إلى الشرفة الثانية" آه! هل تحوّل صديقك إلى تمثال؟!

وصال: لا أدري.

الضابط: كيف اجتمعت العصافير مجّدداً. ومن دعاها من مخبئها. وأين كانت مختبئة؟ نريد إجاباتٍ محدّدةً عن تنظيم العصافير السريّ. وإلاّ، هدمنا هذه البناية كاملةً على رؤوس أصحابها.

وصال: إنّني يا سيدي. ساكنةٌ، وحيدة، يمكن أن تسأل أصحاب الشقق الأخرى.

الضابط: لكنّ الإحداثيات الصوتية، تدلُّ على أن موجة العصافير الأولى انطلقت من هنا، صوتُ كنارٍ جميلٍ كانت بمثابة إشارة نداءٍ سريّةٍ، لجميع العصافير بالحضور، فلبّوا النداء. من هو رئيس التنظيم إذن. ما اسمه، أعني ذاك الكنار المسؤول عن هذه البلبلة، والفوضى، والاضطراب؟

وصال: لا أدري.

الضابط: لا تدرون؟ تخبئون الأسرار في صدوركم ولا تدرون؟ "تفاجأ وصال لثانية ثم تعود ثانية إلى عملها في الكنزة" على كلّ حال. لقد أحضرنا الخبير في شؤون المتفجرات. والصوت يكون أحياناً متفجرّة بل أشدّ وقعاً من القنابل الانشطارية أو سينبئنا الخبير، من أين انطلقت شرارة الصوت الأولى. آه. ها قد حضر.

"يدخل الجندي، وهو ذاته الجندي الذي دخل في المشهد الأول يؤدي التحية إلى الضابط"

الجندي: احترامي سيدي الكولونيل.

الضابط: هيّا. حدّد مكان صدور شارة الصوت الأولى، لكن حذار أن تقترب من صدر هذه المرأة كما حدث في المرة السابقة.

الجندي: "يشمّ الجندي بأنفه، عدة مناطق في الغرفة، والشرفة ثم يقترب من وصال. ويقترب من صدرها ويتوقف. يشمّ، ويبتسم".

في هذا الصدر ثلاثة عصافير.

الضابط: ثلاثة عصافير؟

الجندي: أجل.

الضابط: لكن هذا مخالف "لقانون الطبيعة، امرأةً بثلاثة عصافير؟!

الجندي: اثنان صامتان، والثالث ناطق. ولن أمد يدي إلى صدرها، كي لا أتعرض لصفعةٍ ثانية حاول أنت يا سيدي.

الضابط: "يقترب من وصال بتهذيب" سيدتي بكل احترامٍ وتقدير، أعطنا العصفور الثالث، أعني الناطق أما الباقيان فلا حاجة لنا بهما.

وصال: "تصفعه بقوّة" تعلم الكلام بأدب مع السيدات. لقد أهنتني أيها الضابط.

الضابط: ربما أخطأت. لكن مع احترامي وتقديري الشديد لك، نريد العصفور الثالث.

وصال: بكل سرور "تمد يدها إلى صدرها تخرج الشريط" تفضلْ هذا هو العصفور الثالث.

الضابط: أتسمحين "يأخذ الضابط الشريط منها، يضعه في المسجلة، يضغط الزر فيصدح صوت أسمهان" حقاً إنه عصفور ناطق. بل أجمل من عصافير الأرض قاطبة. هذا

الصوت الساحر. لكن ما للعصافير لا تحضر ثانية.

وصال: لأنها تدرك أنها خدعة.

الضابط: وهل تدرك ذلك؟ كيف؟

وصال: غريزتها السليمة ترشدها لذلك. هذا إن بقي عصفورٌ واحدٌ على قيد الحياة بعد.

الضابط: لقد قمنا بحملة تصفية شاملة ونهائية.

وصال: حتماً أشلاء العصافير المبعثرة في كل مكان تتحدث عن عمق المجزرة.

الضابط: إنها ليست مجزرة، بل إعادة تأهيل وتدريب، إنها عملية وقائية، لكي تتقي الخطر الأكبر أحبط الخطر الأصغر.

وصال: وما الخطر الأكبر؟

الضابط: "ينظر باتجاه جميل الذي لا يزال في وضعية التمثال" لو تحرك هذا التمثال وصار بشراً هذا هو الخطر الأكبر. أيها الجنود انتشار معاكس "يخرج الضابط وخلفه الجنود"

"تتقدم وصال من الحاجز الذي يفصل بين شرفتها وشرفة السيد جميل. تقفز فوق الحاجز باتجاه شرفة جميل والذي هو الآن بصيغة التمثال تخاطب وصال التمثال"

وصال: المعذرة يا سيد جميل، أيّها التمثال الجميل أنا المسؤولة عن هذه المجزرة المريعة، لقد جففت آخر ينبوع للأمل في قلبك، لكنني أقسم أنني لم أكن أعرف ذلك. بل كنت أحاول أن أفجّر ينبوع الحب في قلبك بواسطة ذاك الشريط. ولم أكن أعلم أن العصافير ستحضر لمجرد سماعها ذاك الصوت لقد كانت مجزرة والسبب هو قلبي. قلبي هو الذي صنع المجزرة لأنه يحبك. سامحني يا جميل. فلم يبق عصفورٌ واحدٌ في مدينتنا على قيد الحياة. والشريط أخذوه فمن أين آتي لك بعصفورٍ بعيد يغرد ليتحرك قلبك من جديد آه، هل يغني دمعي أو صوتي؟ صوتي قبيح ولعله يشبه صوت الغراب. لا أريدك أن تذوب رماداً لو سمعته. لذلك سأعمل على أن يكون صوتي جميلاً. فعسى أن أبعث الدفء ثانيةً في شمسي الغاربة، خلف محيط اليأس والقنوط والوهن والأسى.

"إظلام، إضاءة خفيفة"

"بقعة ضوء على جميل الذي لا يزال في سابق وضعه تدخل وصال وقد ارتدت ثوباً أصفر اللون، شفافاً عريضاً من الأسفل كي يساعد على الرقص والحركة القوية تلبس حذاءً أبيض رقيقاً كالذي تلبسه راقصات الباليه. بقفزة رشيقة تعبر الحاجز بين الشقتين. إنها الآن في شرفة السيد جميل، وتدور حول التمثال راقصة"

وصال: صباح الخير يا جميل، لقد طالت غيبتي عنك. منذ أشهر وأنا أتدرب على رقص الباليه والغناء الأوبرالي. لكن الطرقات مليئة بالدوريات. إنهم هذه المرة يفحصون الأصوات يطلبون من الشخص أن يغني. من يثبت أن صوته جميل يؤخذ فوراً إلى المعتقل، حيث يجرون له هناك عملية تقطيع للأوتار الصوتية. أما مفكرو الصوت. فيتركون ليتمختروا

في الشوارع. ويزهون بكل افتخار أن صوتهم منكر كصوت الحمير. لا تتعجب من ذلك. فصوت الحمار أصبح هو المقياس المثالي للنجاة بالحياة، بل أصبحت تجري مسابقات لانتقاء أجمل صوتٍ حميري النبرة.

وإذا أردت أن تخدم شخصاً وتتقرب إليه، اهتف به. ياللمعجزة، صوتك شبيه بصوت الحمار. وعندئذ. ستنال منزلة راقية عنده. فهذا القول وسام تزكية. بل إنه أفضل ثناء يقدم له، لقد انقلبت المعايير. لكن استطعت النفوذ من تلك الحواجز. وأتيت لأغني لك يا حبيبي. لتسمع صوتي الجديد. فبعد تدريب مستمر على يد فنان قدير أوصاني أن أحاكي الطبيعة فعثرت على كنارٍ حزين. هجره وليفه ساعة الفجر. في قريةٍ نائية في الريف وأفلحت أن أساوي صوتي بصوته. وتعقبتُ فراشةً في أحد البساتين حيث واكبتها في هجرتها. ومعانقتها ضوء سراجٍ منفردٍ في أحد الأكواخ الفقيرة فعرفت رقصة الموت. قبل الموت قبل أن تسقط صرعى اليأس، بقهر جدار المستحيل. فاسمع يا صديقي وانظر.

"تصدح وصال بصوتٍ أوبرالي فائق الجمال، فيه تغريد العصافير، ثم ترقص حوله بتحفة الفراش فيستيقظ جميل من سباته، وتدبّ فيه الحركة من جديد، ويخرج من حالة التمثال".

جميل: عصفوري الجميل، فراشتي الماسية آه، روحي ترتدُّ إليّ. والنهار يعود من جديد لشرفتي لحديقةِ منزلي ولسماء مدينتي. النهار يعود من جديد مع صوت العصافير، وأحاديث الفراش الشجيّة إنني حيّ حيّ إنني حيّ

"يرقص جميل مع وصال ما يشبه رقصة فالس رشيقة، إنهما يرقصان، ويقلدان الفراش في الطيران، بينما تستمر وصال في غنائها الأوبرالي الشجيّ القريب من طبقة العصافير.

"خفوتُ الإضاءة على جميل ووصال. وتأكيد الإضاءة على مقدمة المسرح حيث الضابط يدخل جندي وبيده برقية"

الجندي: سيّدي، برقية من مركز الاستعلامات.

الضابط: وما يوجد فيها؟

الجندي: لقد ظهر عصفورٌ جديد.

الضابط: "برعب" عصفورٌ جديدٌ أين؟

الجندي: في المنطقة المشبوهة ذاتها.

الضابط: لقد طهرناها من قبل، حتى الديدان والنمل والصراصير قضينا عليها بقاتل الحشرات الفعال.

الجندي: إنهم يا سيدي، يتناسلون بطريقة غريبة.

الضابط: هل سمعت الصوت بجهاز التنصت؟

الجندي: أجل "يحضر جهازاً يدير مفاتيحه فيظهر صوت جميل ووصال"

صوت جميل: رقصك جميل، أين تعلمته؟

صوت وصال: في البساتين، من فراشة عاشقة.

صوت جميل: غنّي يا عصفورتي.

صوت وصال: حاضر.

"يصدح صوت محمد عبد المطلب بأغنية بيّاع الهوى راح فين"

صوت جميل: ألله ما أجمل صوتك، كأنه صوت العصافير

الضابط: ما هذه المسخرة، أهذا الصوت يشبه صوت العصافير سأعاقبك أيها الجنديّ.

الجندي: سأغير الموجة "يعود الصوت الأوبرالي من جديد" اسمع يا سيدي الصوت يأتي ثانية.

الضابط: حقاً إنه يشبه صوت العصافير، وهو جميل وفي هذا خطر اجمع مجموعة الاقتحام الناضجة.

الجندي: في الحال يا سيدي.

"يعطي إشارة من يده فتدخل المجموعة من جميع الجهات"

الضابط: أنتم خيرة مجموعة قوة التدخل السريع أنتم سريعون في كل شيء، حتى في التهام الطعام أمامنا مهمة ناضجة هل أنتم ناضجون.

الجنود: "بصوت واحد وموسيقى" دائماً ناضجون

الضابط: رائع هناك عصفور كبيرٌ ودسمٌ. ولعله يحاول خداعنا اسمعوا. "يصدر من جهاز التنصت صوت غراب. صوت نوارس صوت فقمة" إنه يغير صوته من غراب إلى نورس ففقمة. إنه يحاول الهزء منا. والسخرية بنا لكن سنمسكهُ أليس كذلك أيّها الناضجون؟

الجنود: طباخون مهرة، ساعة المعركة. نطبخ العصافير بالجملة والمفرق.

الضابط: هذه المرة لابد من استعمال الحيلة للوصول إلى ذاك العصفور الماكر. أو العصفورة الماكرة. لا فرق سنتدرب وبشدة ومكرٍ وقوةٍ على تقليد صوت العصافير. وحين نتوصل إلى ذلك ننطلق، أمامكم ثلاث دقائق للوصول إلى مستوى العصافير.

"يصدر الجنود أصواتاً حيوانية، منها صوت القط والكلب والبقرة والحمار والخراف والماعز"

الضابط: إيه، أقول العصافير، وليس أصوات البهائم، ألم تسمعوا عصفوراً من قبل أحضر لهم (ديسك) العصافير ليقلدوا أصواتها، ويرقصوا على أنغامها

"يصدح صوت العصافير يحاول الجنود تقليدها والانسجام معها مع رقص عشوائي.

خفوت الإضاءة وانسحابها عن مشهد الجنود، وعودتها ثانية إلى مشهد جميل ووصال حيث تعود الإضاءة لما كانت عليه"

جميل: أين كنت مختبئة يا وصال.

وصال: في ثيابي

جميل: آه، المرأة التي هي شمس روحي، قاطنة قربي ولا أدري.

وصال: وهاأنت تدري، ما العمل؟

جميل: الزواج، أن نحيا معاً، لتبقى شمسك مشرقة في قلبي، والآن اصدحي يا وصال غني أيتها العصفورة الجميلة. واجلبي عصافير الصباح إليك. من خلف الجداول والأنهار يأتون، من بقايا الحلم ينهضون، رافعين أغصان الزيتون، وبأيديهم قناديل النور تطوف حولها فراشات الحبور.

"يتعالى صوت وصال صادحاً بالغناء ويبدأ صوت العصافير بالقدوم من بعيد مهيمناً على المكان شيئاً فشيئاً"

جميل: آه، إنهم قادمون، عصافير الصباح قادمةٌ تبشّر بمولد الشمس من جديد. فقد طال احتجابك أيتها الشمس خلف ستار الظلمة والعصور.

"يقترب جميل من مقدمة المسرح"

إنهم قادمون فوق البحور يحملون جرار الخير والعطاء. "تتنبه وصال للموقف"

وصال: "صارخة" جميل ابتعد، إنه شرك، إنه كمين غادر إنه صوت عصافير كاذب.

جميل: "في ذروة تألقه" الحياة خداعٌ لكن العصافير هم الحقيقة. حطي في حقول روحي أيتها العصافير.

"إطلاق نار كثيف يخترق جسد جميل من جميع الجهات. فيسقط مثقوب الأحلام، مبتسماً ببلاهةٍ تضمه وصال في حضنها وهو يهوي على الأرض".

جميل: وصال ماذا يجري، العالم واسعٌ فلم القتل؟

وصال: جميل لا تمت، أرجوك لا تمتْ، "يموت صارخة" لقد قتلتموه أيها الأوغاد لقد قتلتم عصفوري الوحيد، وحلمي الأخير إنني خرساء بكماء. عمياء مأسورة بالجهات.

"يدخل الضابط وخلفه الجنود"

الضابط: "مخاطباً وصال" لقد أبلغنا عن صدور إطلاق نارٍ كثيفٍ، إن كانت جريمة فأرجو الإبلاغ عنها، فنحن هنا بالضبط من أجل حفظ النظام وسيادة القانون، ألديك ما تبلغين عنه سيدتي

"وصال في صمت مطبق، وهي في حالة نحيب مكموم" عصافيري الصغار، الأنقياء القلوب. يودون تقديم العزاء إليك سينشدون لك نشيد الطيور الحزين

"يشير بيده كـ (المايسترو). فينشد الجنود بنشاز واضح"

أحسنتم يا أعزائي. سأبقى في خدمتك، لحمايتك من عصفور جديد. قد يتسلل من هنا أو هناك. عبر الشرفة أو النافذة.

" تدمدم وصال بلحنٍ جميل ساحرٍ. صوت خفق أجنحة الفراش يتصاعد في فضاء المسرح"

الضابط: آه، من أين يأتي هذا الفراش؟ ولمَ؟

"يتصاعد غناء وصال بلحن (أوبرالي) من طبقة (سبرانو) أصوات تغريد وزقزقة العصافير يأتي من بعيد مقترباً من فضاء المسرح.

الضابط: غير معقول، العصافير ثانية، إلى الوضعية القتالية رقم واحد

"يلقم الجنود أسلحتهم، ويتخذون وضعيات قتال مناسبة، أعينهم معقلة بفضاء المسرح يرتقبون قدوم عدوّ خفيّ".

"يتصاعد صوت وصال بالغناء، وكذلك صوت العصافير"

الضابط: العصافير قادمة، إنها فوقنا، نار

"مئات الطلقات تطلق في كل الاتجاهات لكن صوت العصافير يتعالى أشد قوة وثباتاً من صوت الرصاص، مندغماً مع غناء وصال"

الضابط: هذا مستحيل، هذا فوق المعقول، انسحاب

"يخرج الجنود ومعهم الضابط مسرعين، وصال وحيدة مع غنائها وزقزقة العصافير. يتخافت غناؤها ثم تهوي وصال قرب جثة جميل. تضمه إلى صدرها وهي تبكي بحرقة"

وصال: عصفوري الصغير، هانحن أخيراً معاً.

"تغريد العصافير أكثر رقةً وحناناً. تنسحب الإضاءة ووصال تضمُّ جسد جميل بينما تدلت ذراعه إلى الأسفل".

حمص 21/ 9 / 2005

النهاية

❖ من مجموعة بيت العنكبوت



الأجاص الذهبي[6]

د. حمدي موصللي

شخصيات المسرحية

1 ـ الملك
2 ـ الوزير
3 ـ مقدم الأمن
4 ـ الخازن
5 ـ درويش
6 ـ الحاجب
7 ـ الحارس
8 ـ السجّان... مجموعة حرّاس

مسرحية في فصل واحد

المشهد الأول:

المكان: القاعة الملكية...

(الملك على كرسي المملكة، وحوله بطانة الحكم والحاشية...).

الملك: (بغضب) ادخلوا عليَّ المارق المأفون عدو الله والدين والدنيا...

الوزير: إنه لصٌ يا مولاي وليس بكافر.

الملك: (بإصرار وتأكيد) وما الفرق؟.. حكم الإعدام يشمل الاثنين في القانون.

الوزير: (على مضض) أمر مولاي مطاع..!! (ينادي).. أيها الحاجب.

الحاجب: (ينحني)...

الوزير: ادخل اللص.

الحاجب: أمر سيدي.

---

[6] المسرحية مأخوذة عن حكاية صينية.

(يدخل رجل كهل قصير القامة يدعى درويش. مجدور الوجه وأحمر الشعر تعلو جبهته صلعة صغيرة وتجاعيد على كلا الخدين والقيد في يديه، يرتدي معطفاً شكله غريب موسوم برقع قبيحة تنبعث منه رائحة مقززة تزعج الحضور... ينحني).

الملك: (يسد أنفه بقرف ويتكلم بخنخنة) أخ... خا...

استوِ أيها السارق ودافع عن نفسك أمامي وأمام الحاشية الملكية.

(يرفع رأسه ولا يتكلم).

الوزير: (يقترب من الرجل ويهمس له)

أخبر مولانا لماذا سرقت؟... وماذا سرقت؟

درويش: لست بسارق يا مولاي وهذا هو المقص الذي سرقته...

(يخرج من جبينه مقصاً قديماً أكله الصدأ)

... مجرد مقص قديم كساه الصدأ

الملك: قديم جديد لا يهم.. لماذا سرقته؟

درويش: لم أسرقه يا سيدي.

الملك: (بانفعال) قلت ذلك بلسانك أمامنا... فلماذا تُنكر السرقة؟

درويش: صحيح... ولكنني لم أسرقه.

الملك: (بصوت عال) لم أعد أفهمك؟!... خذوه إلى السجن!

(يتقدم بعض الحرس نحو الرجل)

درويش: (يتوسل)... يا مولاي أمهلني لحظات كي أشرح لك...

الملك: (مقاطعاً)... لا أحب إضاعة الوقت في كلام لا يقدم ولا يفيد.

درويش: اسمع قصتي أولاً ثم احكم بالحق يا مولاي!

الملك: بسرعة... لقد طفح الكيل يا درويش.

درويش: كنت أتجول في سوق الخياطين يا مولاي.

الوزير: (متدخلاً) تتجول؟! ومتى كان سوق الخياطين للتجوال والفرجة يا درويش..؟

درويش: كنت أبحث عن خياط يخيط معطفي هذا؟

(يشير إلى المعطف الذي يرتديه)

إنه كثير الرقع والثقوب، والشتاء على الأبواب ولا أعرف لِمَ رفض الخياطون استلامه؟... بعضهم كان يطردني من الباب ولا أدري السبب؟... وبعضهم يكيل لي الشتائم ويسخر... ابتعد يا صاحب أقذر معطف في العالم... ابتعد أيها المجدور يا قبيح

الوجه... ولا أدري لِمَ يفعلون ذلك؟

الملك: وهذا لا يعطيك الحق، ولا يبرر لك السرقة يا درويش.

درويش: ومع هذا لم أسرق يا مولاي.

الملك: ولكنك سرقت المقص.

درويش: رأيته ملقى في الطريق... التقطه ودسسته في جيبي، وقبل أن أشكر ربي على هذه العطية... انقضّ الحراس عليَّ بوحشية... أشبعوني ضرباً وحملوني إليك مقيداً...

مقدم الأمن: (باعتداد... ينحني للملك)..

أسمعت يا مولاي؟... قبل أن يدعو ربّه ويضع المقص في صدرته... انقضضنا عليه قبل أن يهرب... هذا ما تفعله الشرطة في عهدك يا مولاي!

الملك: (مبتهجاً) طبعاً...! لم لا؟... أليست الشرطة في خدمة الشعب؟

مقدم الأمن: (بفخر وبصوت جهوري)

إنها العين الساهرة التي لا تغفو أو تنام... والناس والخلق نيام والكل في أمان... المتاجر... الحوانيت... المصابن... الدبَّاغات... الخانات أمان في أمان..

(ينحني للملك.. يصفق له الحضور)

الملك: (للكهل) أسمعت يا درويش؟... المملكة في أمان وأنت تريد تلويثها بسرقة مقص أكله الصدأ... ما رأيك؟

درويش: يا مولاي...

(يقاطعه دخول أحد الحراس بسرعة والخوف باد عليه... ينحني)

مقدم الأمن: (يهرع نحو الحارس)

ماذا هناك أيها الحارس؟!

الحارس: (بنفَس مقطوع) م. مصيبة..!

(يهمس في إذن مقدم الأمن كلاماً غير مفهوم)

مقدم الأمن: (مأخوذاً) م. م. معقول؟!..

الملك: (بفزع) ماذا هناك يا مقدم الأمن؟...

مقدم الأمن: (بارتباك) سوق الخياطين يحترق ورجال الإطفاء يحاولون إطفاءه يا مولاي.

الملك: (ينهض مصعوقاً) ماذا يا مقدم الأمن؟!

(بعد سكتة)... هل شبّ الحريق عن قصد؟... أقصد هل هو من فعل جناة أم أنه قضاء وقدر؟...

مقدم الأمن: بل هو عمل تخريبي يا مولاي.

الملك: (بانفعال) تخريبي! من هو الفاعل؟.. هل أمسكتم به؟ هو شخص أم أكثر؟

مقدم الأمن: عددهم يزيد عن ثلاثة أشخاص يا مولاي...

الملك: ترى من يكون هؤلاء؟

مقدم الأمن: بعض اللصوص من الحرافيش أو من ضعاف الدراويش يا مولاي!

الملك: (يسخر من مقدم الأمن)

ألم تقل قبل قليل في خطابك الذي ألقيته على مسامعنا أن البلد في أمان واطمئنان يا مقدم الأمن!

مقدم الأمن: إنها مؤامرة أيها الملك... يحيك خيوطها أمثال صاحب هذا المعطف.

درويش: مؤامرة؟! (يضحك).. هه. هه.

الوزير: أتضحك؟!...

درويش: ولماذا لا أضحك؟!.. أليس غريباً ما يقوله مقدم الأمن؟!

مقدم الأمن: أي غرابة هذه؟... أليس الذي احترق هو سوق الخياطين؟

الملك: (يهز رأسه)... أجب أيها الدرويش.

درويش: الذي احترق الآن هو سوق الخياطين وهذا نعم، وأنتم أمسكتم بي منذ أيام...

مقدم الأمن: ولكن سوق الخياطين هو الوحيد من الأسواق في المدينة الذي احترق... لماذا؟

درويش: اسأل نفسك؟.. أنت مقدم الأمن، ومسؤول عن أمن المملكة ولست أنا.

قل لي يا سيدي: أولست أنت القائل وأمام مولانا الملك قبل قليل عني: قبل أن يدعو إلى ربه، ويضع المقص في صدرته انقضضنا عليه قبل أن يهرب؟ كما انقضضتم عليَّ انقضوا على الفاعلين وعندها تجيب عن سؤالك.

مقدم الأمن: يا مولاي: إنه يعترف بسرقة المقص فلماذا لا يعترف بحرق السوق أيضاً.

درويش: أنا لم أحرقه لأني أمامكم ماثل الآن، وفي حضرة الملك.

مقدم الأمن: قد تكون أنت من خطط لذلك مع أعوانك وأزلامك قبل أن نقبض عليك بالجرم المنسوب إليك.

درويش: استغفر الله يا رجل وهل شكلي وفقري يسمحان بأن يكون لي أتباع وأعوان؟!

الملك: (يهز رأسه) يا ما تحت السواهي دواهي أيها الحراس: احملوه إلى السجن... أياماً ونعلقه على حبل المشنقة إن شاء الله.

(يحمله الحراس بين دهشة الحضور وخوفهم وفزع الرجل الذي يصرخ)

درويش: (بألم) أنا بريء يا مولاي... بريء... بريء.

ـ إظلام ـ

المشهد الثاني:

المكان: السجن ـ وراء القضبان في زنزانة.

السجَّان يجلس إلى طاولة خشبية يأكل بنهم لحم الدجاج... بينما درويش يراقب بحزن كسرات الخبز اليابس أمامه، ويتناول منها بعض القطع...

السجان: يا سلام! ما أطيب المحمّر... المحشو بالرز والصنوبر.. وشراب التوت والعنبر...

في ذكرى جلوس الملك يطيب للكل أن يمتلك.

(يرمي قطعة من اللحم لدرويش)

خذ... إنها قطعة من الدجاج المحمَّر وزَّعها مولانا.. ادع للملك بوافر الصحة والعمر المديد.

درويش: (وهو يأكل بنهم)

في ذكرى جلوس الملك على العرش. يطيبُ لمن لم يعش أن يعيش.. إنها فرصة لا تعوّض وأيامي باتت قريبة لمقابلة وجه ربي.. أرجو أيها السجَّان أن تقودني إلى الملك لمقابلته.

السجَّان: تريد مقابلة الملك؟

درويش: (وهو ما زال يمضغ الطعام)

نعم... نعم.. وقبل فوات الأوان.

الحارس: (يرفض) لا.. إلا إذا عرفت السبب؟... ما السبب يا درويش؟

درويش: عندي شيء ثمين أريد أن أقدمه للملك.

السجَّان: (بطمع) ما هو يا درويش؟

درويش: شيء لم يعد يفيدني بشيء ما دمت في السجن وأيامي معدودة.

السجَّان: (بانفعال) ما هو يا درويش؟

درويش: شيء ثمين يخص الملك فقط.

السجَّان: لماذا تريد أن تعطي هذا الشيء الثمين للملك؟ ألا يكفيه ما يملك؟

(يهجم السجَّان على درويش ويضربه)

أريده الآن يا درويش، وإلا سأجعلك في أيامك الأخيرة تطلب الموت قبل أوانه.

درويش: قدري أن أموت اليوم أو غداً لا فرق... أنا ميت لا محالة ما دام محكوم عليَّ بالإعدام شنقاً.

السجَّان: (يتعامل معه بليونة)

يا صديقي درويش... الملك يملك كل شيء ونحن الرعاع لا نملك قوت يومناً.. هذا الطعام الذي تناولته قبل قليل منحة سنوية ولمرة واحدة وبمناسبة ذكرى جلوس الملك على العرش يا درويش؟!

درويش: (يتحايل عليه)

أنت تعلم أنَّ لا ولد لي ولا أهل، وقد ادّخرت بعض المال وهو مدفون في مكان ما؟ سيكون لك شرط أن تقودني إلى الملك.

السجَّان: لا... بل أريد ذلك الشيء الذي يخص الملك... دلّني أين أجده؟ فربما استطعت أن أقدّم لك بعض المساعدة لقاء ذلك.

درويش: أرجوك أيها الحارس أن تفهمني جيداً. أنا أريد أن أشتري حريتي.

السجَّان: (يفكر قليلاً ثم يكلّم نفسه)

هذا الفقير أيّامه معدودة. لماذا لا أحصل على المبلغ الذي يدفنه في مكان ما، مقابل أخذه إلى الملك لمقابلته التي لن تقدم أو تؤخر... هو ميت شنقاً لا محالة.

درويش: ها... ماذا قلت أيها الحارس الطيّب؟

السجَّان: موافق... دلّني أين أجده؟

درويش: لا... ليس قبل أن أقابل الملك.

السجَّان: موافق.

- إظلام -

المشهد الثالث:

المكان: القاعة الملكية..

(الملك على كرسي المملكة، وحوله بطانة الحكم والحاشية...)

الملك: (يكلّم مقدم الأمن)

حتى هذه الساعة لم تقبض على الجناة... وحالة الأمن تسوء يوماً بعد يوم... أريد حلاً يا مقدم الأمن...

مقدم الأمن: (بارتباك) قريباً يا مولاي... مجرّد أيام فقط ونقبض على الجناة.

الوزير: أيام قد تطول إلى شهور أو سنوات... الحل عندي يا مولاي.

الملك: ماذا؟... ألديك حل وتسكت يا وزير؟!..

الوزير: ليس من عادتي أن أتدخل في شؤون عمل غيري يا مولاي.

الملك: أنت الوزير الأول... هل نسيت؟

الوزير: بالطبع لا...

مقدم الأمن: إنه يُزاود يا مولاي.

الوزير: (يتجاهل مقدم الأمن عن قصد)

...لو ندعو جميع فقراء المملكة وحرافيشها إلى مأدبة بمناسبة ذكرى جلوس مولانا على العرش... وحين يجتمعون نقبض عليهم جميعاً ونبدأ التحقيق معهم بالطرق المعهودة...

الملك: (يفكر ثم يهز رأسه) فكرة معقولة.

الوزير: نعم... إنها الطريقة الوحيدة التي تمكننا منهم.

مقدم الأمن: (لنفسه)... أخ يا وزير يا أبا المكائد!!.. (يكلم الملك).. ولكن يا مولاي لا يمكن دعوة الفقراء والحرافيش فهم يبلغون أكثر من نصف سكان المدينة ولا يمكن جمعهم في مكان واحد.

الملك: (مقاطعاً) بل في عدّة أمكنة.

مقدم الأمن: سنحتاج إلى أعداد كبيرة من الشرطة والعتاد لكي نتمكن منهم يا مولاي.

الملك: (بعد فترة تأمل)

صحيح؟! نحن لا نملك عتاداً وأعداد الشرطة قليلة... ما الحل؟!

مقدم الأمن: الرأي عندي.. أن نحاصرهم بعد صلاة الفجر على أبواب الجوامع، ونقبض عليهم.

الوزير: (مقاطعاً) مصيبة!.. مصيبة كبيرة يا مولاي لو وافقت على ذلك...

الملك: لا أرى في ذلك مصيبة..؟

الوزير: إنها الفتنة.. لن يسامحك الشعب لو لجأت إلى ذلك!

الملك: (بعد لحظة تفكير يصرخ بخوف)

صحيح!! أخ منك يا مقدم الأمن أخ... تريد خراب المملكة!

(خازن بيت المال... يتدخل لأول مرة)

الخازن: الرأي عندي يا مولاي

الملك: قل وبالعجل.. ما هو يا خازن بيت المال؟!

الخازن: (ينافق) حلول الوزير، ومقدم الأمن مفزعة، وسوف تؤدي إلى مشاكل لا حل لها يا مولاي... أما.. أما الحل (يرتبك قليلاً).

الملك: (مقاطعاً) الحل... أريد الحل يكفي مزاودات.

الخازن: أنت تعرف أنَّ بيت المال يعاني من بعض النقص بسبب المصاريف الكبيرة.

الملك: (مقاطعاً بانفعال)

ماذا تريد أن تقول يا خازن؟

الخازن: الحل يا مولاي.

الملك: ضاق صدري بك قل وبسرعة.

الخازن: (بارتباك واضح) نرفع الضرائب.

الملك: في الشهر الماضي فعلنا ذلك؟!

الخازن: نعم... وكانت الضريبة على الجميع من أغنياء وفقراء.

الملك: (بسخرية) وهذا الشهر تريدها على الأغنياء يا خازن؟

الخازن: لا... بل على الفقراء يا مولاي.

الملك: (ينتفض) على الفقراء؟!... الخبز يكاد يتوفر أو لا يتوفر لهم!

الخازن: خطة جهنمية يا مولاي.

الملك: كيف؟

الخازن: سيحتج الفقراء على الضريبة.

الملك: وتقع المشاكل وتحدث الصدامات بين الفقراء والأغنياء.

الخازن: (مقاطعاً ومتابعاً) نتدخل.

الملك: نتدخل ونحن من افتعل المشكلة.! .لا. لا.

الخازن: وعلى حياد.

الملك: كيف؟

الخازن: نحمي الأغنياء من تطرف الفقراء شرط أن يدفع الأغنياء مبلغاً يُتفق عليه.

الملك: ماذا استفدنا من كل ذلك؟

الخازن: حللنا المشكلة.

الملك: أي مشكلة؟

الخازن: مشكلة بيت المال، وبهذا يمتلئ، ولا ينضب حتى يفرجها ربك يا مولاي.

الملك: (بدهشة) والمشكلة الأساسية لم تحل؟

الخازن: (بغباء مقصود) عن أي مشكلة تتحدث يا مولاي؟

الملك: هل أنت مجنون؟ لماذا نحن مجتمعون؟... عن ماذا نتكلم منذ زمن يا خازن؟

الخازن: ليس من حقي التدخل في مهام الآخرين... لي مشكلتي وعرضتها أمامكم يا مولاي.

الملك: ولكنك اتّهمت الوزير، ومقدم الأمن بالتقصير وسوء الحيلة والتدبير في إيجاد الحل... أليس كذلك؟

الخازن: (بارتباك يبرر)

..يا مولاي لو بقينا نستمع إلى آرائهما وأفكارهما... لن نصل إلى نتيجة قبل الصباح وهذا مضيعة للوقت... فرأيت أن أعرض مشكلتي تفادياً لذلك.

(يدلف الحاجب وينحني)

الحاجب: مولاي... السجَّان في الباب، ومعه السجين.

الملك: ليدخلا.

الحاجب: أمر مولاي.

الملك: ماذا في الأمر؟! (لنفسه) قد أجد الحل عند هذا المجرم؟.. قد يعترف؟!.. ربما يريد التفكير عن ذنوبه عملاً بقوله تعالى: ﴿أطيعوا الله ورسوله وأولي الأمر منكم..﴾.

(يدخل الحارس وخلفه درويش مكبلاً بالقيود... ينحنيان أمام الملك)...

أجئت يا درويش لتعترف بجرمك وتكفّر عن خطاياك تجاه ولي أمرك أنا الملك وأمام الحاشية الملكية قبل رحيلك إلى دنيا الآخرة؟

درويش: لا يا مولاي.

الملك: (بغضب) إذاً... لماذا جئت إلينا؟

درويش: أود أن أقدم لجلالتكم شيئاً نفيساً..

الملك: ما هو؟

درويش: بما أنني سجين ولم يبق لي من الأيام ما يزيد عن أصابع اليد الواحدة...

عندي ما لا يمكنني الاستفادة منه.. أرغب أن يستفيد منه أعظم إنسان في الكون.

(يُخرج من معطفه قطعة من ورق الحرير ملفوفة يفتحها ويقدم للملك بذرة سوداء).

الملك: (يصرخ بانفعال)

ما هذا الهراء؟... إنها ليست سوى بذرة أجاص عادية.

درويش: عفوك يا مولاي، ليست بذرة عادية... إنها من نوع خاص.

الملك: لم أفهم؟

درويش: من يبذرها يجني منذ السنة الأولى أجاصاً من الذهب الخالص.

الملك: (مذهولاً) م... م... ماذا؟!.. لا أصدق؟

(الحاشية تتابع باستغراب).

درويش: بل صدق يا مولاي.

الملك: (يهز رأسه ثم يسأل)

لماذا لم تزرع أنت هذه البذرة؟ وأنت الفقير، وأحوج الناس إليها؟

درويش: (بحزن وبحسرة)

لا أستطيع.. لو فعلت أنا ذلك لارتكبت حماقة ما بعدها حماقة فأنا لن أجني منها سوى إجاص من خشب.

(يضحكون جميعاً عدا الملك الذي يزداد اندهاشاً)

الملك: لم أفهم بعد؟... هل هذا لغز؟

درويش: لا يا مولاي... هناك شرط لابدّ من توفره لكي تعطي هذه البذرة أجاصاً ذهبياً.

الملك: (ما يزال مشدوداً) ما هو؟

درويش: لا تصلح هذه البذرة إلا للناس الشرفاء والأتقياء الذين لم يسرقوا أو يختلسوا، أو يعتدوا على الناس الفقراء والمحتاجين... أولئك فقط هم الذين يجنون منها ثماراً ذهبية.

الملك: (في حيرة) تابع... تابع يا درويش!

درويش: (يبكي).. أنا أقف الآن بين يديكم يا مولاي كرجل فقير التقط من الأرض مقصاً صدئاً لا يخصه أراد أن يقص به معطفه ويرقعه، فألقى رجالكم القبض علي، وحملوني إليكم ثم حكمتكم عليَّ بالموت شنقاً.

الملك: (بلوم) لست أنا من حكم عليك... القانون يا درويش... تابع يا درويش كلامك.

درويش: (متابعاً) وبما أن الله وضعكم على العرش لتكونوا قدوة لجميع الناس لابدّ من أن تكونوا شرفاء أمينين.

الملك: (يدعو الله) إن شاء الله.

درويش: (متابعاً) ولا أحد يستطيع أن يقول لكم إنكم أخذتم ما ليس لكم...

الملك: إن شاء الله.

درويش: إذاً... خذوا يا مولاي هذه البذرة هدية مني إليكم..

(يقدمها للملك... يأخذها الملك)

أما الآن يا مولاي.. فأرجو إعادتي إلى السجن وتنفيذ الحكم بي، فأنا سعيد لأني سأموت مرتاح الضمير بعد أن سلّمت الأمانة إلى مستحقيها وصاحبها مولاي الملك.

الملك: (مأخوذاً ينظر إلى البذرة ويتأملها بخوف ثم يبكي ويكلّم نفسه)

في طفولتي سلبت الناس أشياءهم، ولم أكن بحاجة إليها فأنا ابن ملك...

(يتذكر ثم يصرخ)

أعيدوا الحصان لصاحبة الفلاح... أطلقوا سراح المساجين... أعيدوا الممتلكات والأموال والعقارات لأصحابها... اسمع يا درويش: أنا لا أستطيع زراعة بذرة الأجاص فما العمل؟

درويش: ليزرعها أحد مستشاريك وأعوانك يا مولاي.

الملك: (للوزير بهدوء وحنان)

أنت يا وزيري العزيز: لا أجد مخلصاً وأميناً بين أتباعي مثلك.. حان الوقت لكي أرد الجميل لك، وأن أكافئك على خدماتك... خذ هذه البذرة العجيبة وادفنها في حديقة قصرك، فإذا ما أثمرت أجاصاً ذهبياً أطلب منك أن تأتيني بواحدة منها للذكرى فأنت تستأهل...

(الوزير وقد شحب لون وجهه وبدا يرتجف)

الوزير: اعفني يا مولاي.

الملك: لا... إلا إذا عرفت السبب؟.. ما السبب يا وزير؟

الوزير: أحياناً كانت يدي تمتد إلى خزينتكم، والذي أحصل عليه أقدم بعضه إليكم لأبقى وزيركم وبين حاشيتكم...

الملك: (بغضب) أكنت ترشوني من أموالي يا وزير؟!...

الوزير: (بخوف) بعضها يا مولاي... وأحياناً أعيّن هذا في منصب، وأعفي ذاك من منصب.

الملك: بلا مقابل؟

الوزير: أحياناً وأحياناً.. حسب المصلحة.

الملك: (لمقدم الأمن)

وأنت يا مقدم الأمن؟... هي لك.. خذها عربون تفانيك في خدمة المملكة والسهر على أمنها.

مقدم الأمن: (يرتبك ويتراجع بضع خطوات)

لا... لا... أعطوها لغيري فأنا لست بالواقع سوى محارب قديم... مع الأسف من طبيعة مهنتنا أن تعلق تحت أظافرنا أشياء ليست لنا، ولا سبيل للتخلص منها... وليس ذنبنا أن نزج بالأبرياء أحياناً في السجون لضرورة المصلحة.. أرجوك يا مولاي غيري أحق بها مني.

الملك: (يهز رأسه بحسرة)

...إذاً لم يبق إلا صديقي وأمين بيت مالي الخازن.

(الخازن وقد بدا أكثر من سابقيه خوفاً وارتباكاً)

الخازن: (بتلعثم) أ... أ... أنا يا مولاي؟!

الملك: (ساخراً) وهل غيرك أكثر أمانة... أنت خازن بيت مالي وأسراري، وأنت مثالٌ للنزاهة وعدم قبول الرشوة، فإن الأعجوبة ستتحقق عندك، فإذا أثمرت أجاصاً فالنصف لي والنصف لك... ما رأيك؟

الخازن: يا صاحب الجلالة أرجو إعفائي من مهمّة زرع هذه البذرة، وأنا في هذه السن المتقدمة فثلثيَّ في القبر والثلث الأخير خارجه، ومن يعلم؟... قد أكون ارتكبت حماقات فمددت يدي هنا وزوّرت فاتورة هناك، وقبلت رشوة من هذا، وقدمت رشوة لذاك، واشتريت وهماً وبعت وهماً (يبكي)..

أرجو إعفائي وقبول استقالتي... لأتفرغ للعبادة وأكفر عن ذنوبي وألقى وجه ربي يوم الحساب يا مولاي (يبكي).

الملك: (ساخراً) يا سبحان الله!... قلبي ينفطر لوعة وأسى عليك أيها الخازن... فأنت أكثرنا ذنوباً.. ادع الله لنا ولك وللجميع.

درويش: (للملك) لا تجهد في إعطائها لأحد من الحاشية ولا حتى لحارس السجن الذي ساومني على مال لا أملكه مجرد وهم وعدته به... فقدم لي خدمة هذا اللقاء.

الملك: حتى أنت أيها السجّان؟!..

درويش: يا جلالة الملك!... كيف كان لنا أن نعرف ما عرفناه الآن؟... طبيعي أن لا تنبت شجرة من هذه البذرة المسحورة وتحمل ثمراً ذهبياً.

الملك: (يهز رأسه بألم)

كنت أحسب نفسي الوحيد بين حاشيتي مذنباً... اكتشفت أنني أقلهم ذنوباً.. لقد كشفت لي هذه البذرة أن لا أحد في هذا المجلس بلا ذنب إلا أنت يا درويش.

درويش: (يبكي فرحاً) الحمد لله.. الحمد لله.

الملك: الجميع يا درويش يأخذون ما ليس لهم، كلهم يسرقون، ويختلسون وينعمون. لكن أحداً منهم لم يقضِ ولو يوماً أو ليلة واحدة في عتمة سجنك يا درويش... لم تفعل شيئاً سوى أنك التقطت مقصاً صدئاً مرمياً على الأرض... فلأنك لا تملك ثمن خياطة وترقيع معطفك البالي ولأنك لا تستطيع شراء واحد... اتهمك الجهلة وأتوا بك هنا لأحكم عليك بالموت... كنت ستموت ولكن الله كشفهم على حقيقتهم... إن الله يمهل ولا يهمل...

(يبكي الملك ويقترب منه درويش مواسياً).

درويش: لا يا مولاي... الملوك لا يبكون... أهل المدينة ينتظرون منك أن تعيد البسمة إليهم فأنت ملكهم... والملك يقوى بشعبه فلا ملك بلا شعب.

الملك: أنت حر يا درويش... لك أن تبقى معي أو لا... فأنت معزز مكرم...

(يلتفت نحو الحاشية)

أما أنتم يا بطانة الحكم وحاشيته فلا مكان لكم بعد اليوم هنا... القصاص ينتظركم

(ينادي على الحرس)

أيها الحراس... احملوهم إلى السجن ليعرفوا طعم الظلم والرشوة والسرقة فيه.



مغامرة في مدينة المستقبل

مسرحية للأطفال

جوان جان

المشهد الأول:

المكان: منزل الطفل مجد والطفلة نغم.

شخصيات المشهد: مجد ونغم ووالدهما ووالدتهما المريضة والطبيب.. الطبيب يقوم بفحص الأم. مجد ونغم في حالة قلق

الأب: طمئنا يا دكتور.. كيف هي حالُتها الآن؟

الطبيب: لا أخفي عليك يا صديقي.. حالتُها ليست بخير.

الأب: والحل يا دكتور؟ ماذا نفعل كي ننقذَ حياتَها؟

الطبيب: هناك دواءٌ واحدٌ يمكنه أن يشفيَها من كلِّ أمراضِها ولكنه غيرُ متوفرٍ الآن.

الأب: أنا مستعدٌ لأن أجلبَه من أي مكان ومهما كانت المسافةُ بعيدة.

الطبيب: المشكلةُ أن الطبَّ حتى الآن لم يستطع اكتشافَه، لكنه سيكونُ موجوداً بالتأكيد بعد مئةِ عامٍ من الآن.

الأب: (مذهولاً) مئةُ عام؟ وهل سنبقى ننتظرُ مئةَ عام؟

الطبيب: بالتأكيد لا (الأب ومجد ونغم تبدو عليهم علامات الحزن.. الطبيب يفكر وكأنه توصل إلى حل) لكن هناك طريقة للوصولِ إلى الدواء.

الأب ومجد ونغم: (بلهفة) ما هي؟ أخبرْنا بها نرجوك؟

الطبيب: لكنها صعبة.

مجد: لا يهم.. بالإرادةِ القوية نستطيعُ تجاوزَ الصعاب

الطبيب: (معجباً بحماس مجد) حسناً.. هل سمعتم بمدنيةِ المستقبل؟

نغم: وما معنى المستقبل؟

الطبيب: (يتوجه بالحديث إلى الجمهور) نغم تسألُ عن معنى كلمةِ مستقبل.. هل يعرف أحدٌ منكم ماذا تعني كلمةُ مستقبل (يتلقى إجابات من الجمهور) حسناً حسناً.. المستقبلُ يا

صغيرتي هو الأيامُ القادمة، فغداً هو المستقبل، وبعد شهرٍ هو المستقبل، وبعد سنةٍ وبعد عشرِ سنواتٍ وبعدَ مئةِ سنة.. كلُّ ما هو آتٍ من الأيامِ اسمُهُ مستقبل.

الأب: نعم.. نعم.. لقد سمعتُ بمدينةِ المستقبل.. لكنها بعيدةٌ جداً عن هنا.

مجد: (إلى الطبيب) هل سنجدُ دواءَ أمي في هذه المدينة؟

الطبيب: بالتأكيد.. ولو لم أكنْ متأكداً من كلامي لما أخبرتكم بالموضوع.

مجد: (بحماس) غداً منذ الصباحِ الباكرِ سأتوجه إلى مدينةِ المستقبل.

نغم: وأنا سأرافقُك يا مجد.

الأب: بل أنا الذي سأذهب وأنتما ستبقيان هنا.

مجد: ولكن...

الأب: (مقاطعاً) أخاف عليكما من مخاطرِ الطريق.

نغم: مجد شجاع ولا يخافُ شيئاً.

الطبيب: (للأب) دعهما يذهبان.. أنت يجب أن تبقى هنا من أجل رعايةِ زوجتك فهما لن يستطيعان رعايتَها وحدَهما.

الأب: كما تشاء يا دكتور (إلى مجد ونغم) انتبها إلى نفسيكما جيداً ولا تشغلا بالي عليكما.

مجد: لا تخشَ شيئاً يا أبي.. سنكونُ كما تعرفُنا (إلى نغم.. بحماس) إذاً منذ الصباحِ الباكرِ إلى مدينةِ المستقبل.. اتفقنا؟

نغم: (بسعادة) اتفقنا.

المشهد الثاني

مكان غامض وغير واضح المعالم.. يدخل شابان يرتديان ملابس شرطة ولكنها ملابس غريبة الشكل ومضحكة.

عسكري1: هل سمعتَ جيداً ماذا قال سيدُ المدينة؟.. يريدُهما خلالَ وقتٍ قصيرٍ جداً، والويلُ لنا إن استطاعا الوصولَ إلى مدينتنا مدينةِ المستقبل دون أن نلقي القبضَ عليهما.

عسكري2: ولكن من أين عرف سيدُنا أن هناك من يريدُ التسللَ إلى مدينةِ المستقبل؟

عسكري1: لا تخف على سيدنا.. إنه يعرفُ كلَّ شيءٍ عن أيِّ شيء.

عسكري2: وما الذي جعله متأكداً من أنهما يريدان شراً بمدينتنا؟ قد يكونُ هدفُهما من المجيء إلى مدينةِ المستقبلِ نبيلاً.

عسكري1: سواءٌ أكان هدفُهما نبيلاً أم غيرَ نبيل عندما يقولُ أنهما طفلانِ شريران فهذا يعني

أنهما طفلان شريران ويجب أن نقبضَ عليهما ونضعهُما في السجنِ لأنهما يريدان المجيءِ إلى مدينتنا دون إذن.

عسكري2: طيّب لماذا لا نسمعُ منهما ماذا يريدان أولاً ثم نقررُ إن كنا سنسجنُهما أم لا؟

عسكري1: (بعصبية) إنك تثرثرُ كثيراً يا هذا (إلى الجمهور بطريقة فظة ومتعالية) هيه أنتم.. إذا شاهدتم طفلاً شريراً اسمهُ مجد وطفلةً شريرة اسمُها نغم أخبرونا (إلى الشاب) هيا أمامي.. يكفي ما أضعناه من وقتٍ دون جدوى.

عسكري2: (بتأفف) ما هذا؟ كله أوامر أوامر.

عسكري1: (يدفعه أمامه.. بفظاظة) أمامي.

(يخرجان)

(يدخل مجد ونغم من الجهة المقابلة وهما يتلفتان حولهما مستغربين من طبيعة المكان.. مجد يحمل بيده كتاباً)

نغم: (باستغراب وشيء من الخوف) ما هذا المكان الغريب؟! لم أرَ في حياتي مكاناً غريباً كهذا.

مجد: لابد أننا اقتربنا جداً من مدينةِ المستقبل.

نغم: هل أنت متأكد من أنهم سيمنحوننا الدواءَ الذي نريدُه؟

مجد: ولمَ لا يفعلون ذلك؟ لابد أنهم أناسٌ طيبون.. ثم لا تنسي أنهم من زمانٍ غيرِ زماننا.. إنهم من زمانٍ سيأتي بعد زمانِنا بمئةِ عامٍ ولابد أنهم تطوروا جداً عنا فأصبحوا أكثرَ تهذيباً وأحسنَ أخلاقاً.

(يدخل رجل طاعن في السن يرتدي ملابس غريبة)

مجد: مرحباً يا جدي.. هل تريدُ مساعدة؟

العجوز: (بمزاج عصبي) لا مرحباً ولا غير مرحباً أولاً... وأنا لستُ جدَّك ثانياً.. ولا أريدُ مساعدة منك ثالثاً.. من أنت أيها الصغير؟ وماذا جئتَ تفعلُ هنا؟ ولماذا ترتدي هذه الملابس الغريبة؟

مجد: اسمي مجد وهذه أختي نغم (العجوز يتعثر ويكاد يقع.. مجد يتوجه إليه مسرعاً) دعني أساعدك على الجلوس.. أراك متعباً للغاية ولا تقوى على المسير.

الشيخ: (بعصبية) أترك يدي يا ولد.. نحن في مدينةِ المستقبل لم نتعودْ على مساعدةِ بعضِنا بعضاً.. كلُّ واحد فينا يتولى أمرَ نفسِه.

نغم: ولكن هذا خطأ كبير يا جدي؟!!.. يجبُ على كلِّ واحدٍ منا أن يساعدَ الآخرين إذا كان باستطاعته أن يفعل ذلك.

(العجوز يبدي عدم إعجابه بكلام نغم)

مجد: هذا صحيح.. كلُّ واحدٍ منا بحاجةٍ إلى مساعدةِ الآخرين، خاصة الأطفال والعجائز (يتوجه بالكلام إلى الجمهور) ألا تساعدون جداتكم وأجدادَكم والكبارَ من أقاربكم يا أطفال؟ (يتلقى إجابات) إذا رأيتم عجوزاً في الشارعِ بحاجةٍ إلى من يساعده ألا تساعدونه يا أطفال؟ (يتلقى إجابات.. إلى العجوز) هل سمعت يا جدي؟ من واجبِ الصغيرِ مساعدةَ الكبير مثلما يقومُ الكبيرُ بمساعدةِ الصغير.

العجوز: (يفكر) أذكر أنني سمعتُ مثلَ هذا الكلام عندما كنتُ صغيراً قبلَ أكثر من ثمانين عاماً.. لكننا الآن في مدينة المستقبل لا نعترفُ بهذا الكلامِ أبداً.. فكلُّ واحدٍ فينا لا يساعدُ إلا نفسَه (يفطن إلى شيء ما.. متأملاً ملابس الطفلين) ها.. الآن عرفت.. لا بد أنكما آتيان من ذاك الزمن قبلَ أكثر من مئةِ عام.

مجد: بالضبط يا جدي؟!

العجوز: لا تؤاخذاني يا أطفال لأنني كنتُ معكما حاداً في الكلام.. لكن ماذا أفعل؟ هكذا تعوّدنا في مدينة المستقبل.. قيل لنا إن الحضارة تقتضي منا أن نكلمَ بعضَنا بهذه الطريقة.. ومن يتكلم مع الآخرين بلطفٍ واحترامٍ يقولون عنه إنه إنسانٌ متخلف.

مجد: على العكسِ تماماً يا جدي.. نحن نفهمُ الحضارةَ بأنها اللطف في المعاملةِ والكلام الجميل وحسنِ التعاملِ مع الآخرين.

العجوز: (بتأثر) آخ يا ولدي.. اقتربْ مني كي أقبلَك أنت وهذه الطفلة الجميلة (يقتربان منه فيقبلهما) لقد أعدتماني إلى أيام الطفولة عندما كان الكلامُ الجميلُ واللطافةُ وحسنُ التعاملِ مع الآخرين أهمَّ صفاتِنا.. ثم تغيرَ كلُّ شيءٍ بحجةِ أن العالمَ تطورَ فلم يعدْ أحدٌ يلقي حتى تحيةَ الصباحِ على الآخرين.. ولكن لم تقولا لي لماذا أنتما قادمان إلى مدينةِ المستقبل؟

نغم: نريدُ الدواءَ لأمي.

مجد: وقال لنا الطبيبُ إن دواءَ أمي غير موجودٍ إلا في مدينة المستقبل.

العجوز: لقد أحببتكما لأنكما ذكرتماني بأيامِ طفولتي وسأدلُّكما على أقصرِ طريقٍ إلى مدينةِ المستقبل (يشير إليهما بيده) هل تريان هذا الطريق؟

مجد ونغم: نعم نراه.

العجوز: سيرا فيه وستصلان حتماً إلى مدينةِ المستقبل في أقربِ وقت.

مجد: نشكرُك أيها الجدُّ الطيّب على مساعدتِك لنا

نغم: (تخرج من جيبها قطعة من الشوكولا) اقبل مني هذه الهدية البسيطة يا جدي.

العجوز: (بتأثر) ياه.. منذ مدةٍ طويلةٍ لم أتلقَ هديةً من أحد (ضاحكاً) حتى إننا في مدينة المستقبل نسينا ماذا تعني كلمة هدية (يتذوق الشوكولا) ياه كم هي لذيذة.. أنتم

تصنعون شوكولا طيبة أفضل مما نستطيعُ أن نصنعَ نحن.

مجد: بالهناء والشفاء يا جدي.. اسمح لنا أن نذهب.. يجب أن نسرعَ كي لا نتأخر على أمي.

العجوز: حسناً يا أبنائي.. رافقتكم السلامة.. بالتوفيقِ والنجاحِ دائماً.. ولكن لحظة واحدة (إلى مجد) ما هذا الذي تحمله بيدِك؟

مجد: إنه كتاب.

العجوز: أما زلتم تقرؤون في هذا الشيء؟

نغم: وكيف تقرؤون أنتم إذاً؟

العجوز: على الحاسوب يا بنتي.. على الحاسوب.. لقد أصبحت كلُّ حياتِنا على الحاسوب: القراءةُ والكتابةُ والبيعُ والشراء.. كلُّ شيء.. هل تسمحون لي باستعارةِ هذا الكتاب؟ لأنني منذ زمنٍ طويلٍ لم أستمتعْ بمسكِ كتابٍ بين يديّ والقراءة فيه.. لقد أصبح الكتابُ في مدينتِنا نادرَ الوجود.

مجد: (يعطيه الكتاب) تفضل يا جدي.. لقد جلبتهُ معي لأتسلى به أثناءَ رحلتي إلى مدينةِ المستقبل.. ولكن بما أننا قاربنا على الوصول فلا بأس من أن أعيرك إياه شرط أن تعيدَه لي.

العجوز: بالتأكيد يا ولدي بالتأكيد.. أسوأ طبعٍ في الإنسان ألا يعيدَ إلى الآخرين الأشياءَ التي يستعيرها منهم.

الطفلان: إلى اللقاء يا جدي.

العجوز: مع السلامة يا أحبائي.. مع السلامة.

(يخرج الطفلان)

(يجلس الشيخ على الأرض ويبدأ بتصفح الكتاب باستمتاع.. يدخل الحارسان وهما يتدافعان)

عسكري1: (بحدة) أيها العجوز.. هل رأيتَ طفلاً وطفلةً مرّا من هنا؟

العجوز: (ينظر إلى العسكري بلا اكتراث) ماذا تريدُ منهما؟

عسكري1: (بحدة) لا تتدخلْ فيما لا يعنيك.. نسألك سؤالاً محدداً.. هل رأيتَ طفلاً وطفلةً مرّا من هنا؟ إنهما خطيران ويجب أن نقبضَ عليهما.

(يتوجه العجوز بالكلام إلى الجمهور) يا أطفال.. هل أخبرهما من أين ذهب صديقانا مجد ونغم؟ (يتلقى العجوز إجابات) حسناً حسناً.. تمهلوا يا أطفال ولا تخافوا (إلى العسكري 1) نعم لقد شاهدتُهما.

عسكري2: (يحاول أن يكون حاداً دون أن يستطيع) وهل تعرف من أين ذهبا؟

العجوز: نعم.. بالتأكيد أعرف.. لقد ذهبا من هذا الطريق (يدلهما على طريق مختلف عن الطريق الذي خرج منه الطفلان)

عسكري1: (يدفع العسكري2 أمامه) هيا بسرعة قبل أن يفلتا منا وإلا كسرتُ لك رأسَك.

عسكري2: (متململاً) آخ يا رأسي.

العجوز: (إلى الجمهور) والآن يا أطفال هل أنتم مسرورون لأنني لم أدلهما على الطريقِ الذي ذهب منه صديقانا مجد ونغم (يتلقى إجابات) حسناً حسناً.. والآن لأجلس هنا ولأستمتع بقراءةِ هذا الكتاب الذي يبدو عليه أنه مفيدٌ جداً (يقرأ في الكتاب).

المشهد الثالث:

قاعة سيد مدينة المستقبل

سيد مدينة المستقبل ومجد ونغم والحارسان وابنة السيد (بنفس عمر مجد)

السيد: (غاضباً) هكذا إذن؟ تريدان التسللّ إلى مدينتِنا؟

العسكري1: نعم يا سيدي.. لقد حاولا خداعَنا بمساعدةِ رجلٍ عجوز لكنهما لم يفلحا في الهربِ منا.

مجد: (بشجاعة) نحن لم نهربْ من أحد لأننا لم نفعلْ شيئاً حتى نهرب.

السيد: هكذا إذن؟ لم تفعلا شيئاً؟ إذا ماذا تسميان مجيئكما إلى مدينتِنا دون سببٍ وجيه؟.

العسكري2: اسمُه مجد يا سيدي وليس وجيه.

العسكري1: (إلى العسكري2) اخرس أنت.

نغم: لقد جئنا كي نأخذَ من عندكِم الدواءَ لأمي.

ابنة السيد: وهل والدتُكِ مريضة؟

نغم: نعم.. وقال الطبيب إنها لن تُشفى إلا بعدَ أن تأخذَ الدواء.

ابنة السيد: فلنعطهم ما يريدون

السيد: (إلى ابنته بقسوة) لا تتدخلي أنتِ.. دعيهما وشأنهما.

مجد: (إلى سيد المدينة بشجاعة) لماذا تعامل هذه الصغيرة بهذه القسوة؟ ألأنها خادمتك؟

السيد: (بغضب شديد) خادمتي؟! أتقولُ خادمتي أيها الوقح؟ إنها ابنتي المدللة.

مجد: (ساخراً) مدللة؟! أتدللون أبناءَكم بأن تصرخوا في وجوهِهم دون ذنبٍ ارتكبوه؟

السيد: ونضربُهم أيضاً إذا شئنا.. (متهكماً) ثم ما أدراكم أنتم بأصولِ التربيةِ الحديثةِ أيها المتخلفون يا من تعيشون قبلنا بمئة عام؟

مجد: (بشجاعة) نحن الذين نعيشُ قبلَكم بمئةِ عامٍ والذين تعتبروننا متخلفين لا يعاملنا آباؤنا كما تعامل أنت ابنتكَ.. كان يجب عليكم أيها السيد أن تبتكروا طرقاً أكثرَ إنسانيةً في معاملةِ أطفالكم.. إننا في هذه الناحية وفي نواحٍ أخرى كثيرة أكثرُ تطوراً منكم.

السيد: (في ذروة الغضب) لقد تجاوزتَ حدَّك أيها الولد ويجب أن أضعَك في السجن أنت وأختك.

ابنة السيد: (تحاول التدخل) أبي...

السيد: (يقاطعها بحدة) اسكتي وإلا وضعتُك معهم (إلى العسكريين) أيها الحارسان ضعوا هذين الشريرين في السجن ولا تدعوهما يخرجان منه أبداً.

(الحارسان يمسكان بمجد ونغم)

نغم: (باستعطاف وتكاد تبكي) أرجوك يا سيدي.. دعنا نجلب الدواءَ ثم احبسنا.

السيد: (لا يرد على نغم.. إلى الحارسين بحدّة) خذوهما من أمامي.. هيا بسرعة قبلَ أن أسجنَكما معهما.

(الحارسان يخرجان بمجد ونغم)

السيد: (بشعور بالانتصار.. لابنته) أرأيتِ.. هكذا يتم فرضُ النظامِ والقانون.

ابنة السيد: ولكن هذا ظلم.

السيد: (غاضباً) أنا ظالم؟ لو لم تكوني ابنتي لسجنتك معهما (يخرج غاضباً)

(ابنة السيد تبدو عليها علامات الحزن.. تلاحظ أن قطعة من (إكسسوارات) نغم قد سقطت على الأرض قبل خروجها فتلتقطها من على الأرض بهدوء وتضمها إلى صدرها).

المشهد الرابع:

السجن.. مجد ونعم سجينان.

مجد: (يصرخ) أخرجونا من هنا.. لم نأتِ لكي نؤذيكم.

نغم: (تصرخ) نريدُ الدواءَ فقط.. افتحوا الأبواب.. نرجوكم.

مجد: (يائساً) لا فائدة يا نغم.. يبدو أننا سنبقى هنا زمناً طويلاً (يسمع صوت خطوات من خارج المسرح.. بانتباه) اسمعي.

نغم: ماذا؟

مجد : أما سمعتِ صوتَ وَقْعِ خطوات؟

نغم: (تحاول أن تسمع) لا لم أسمع.

(تدخل ابنة السيد بهدوء وخوف)

مجد : (بدهشة) مَن؟

نغم: (بدهشة) ابنة السيد؟

ابنة السيد : لا ترفعا صوتيكما.. لقد جئتُ إلى هنا كي أخرجَكما.

مجد : ولكن كيف تمكنتِ من مغافلة الحارس؟

ابنة السيد : إنه نائم.. هيا بسرعة.. لا وقت لدينا لنضيعه.

نغم: إلى أين؟

ابنة السيد : سنذهبُ سويةً كي نحصلَ على دواءٍ والدتِكما.

مجد : لكن الدنيا ليل.

ابنة السيد : بل أشرقت الشمسُ منذ أكثرَ من ساعة.. أنتما هنا في الظلام لا تميزان الليلَ من النهار.

مجد : سيغضبُ منك والدُك.. ونحن لا يرضينا هذا.

ابنة السيد : كلُّ ما أعلمُه الآن أنكما مظلومان وأنكما لا تريدانِ شراً بنا.. هيا بسرعة لا تضيعا الوقت.

مجد : هيا.

(يخرجون)

المشهد الخامس:

مكان غير واضح المعالم.. تدخل ابنة السيد ومجد ونغم.

المكان بالنسبة لابنة السيد عادي لكنه بالنسبة لمجد ونغم غريب.. لافتة في صدر المكان مكتوب عليها "حديقة".

ابنة السيد: فلنبقَ هنا قليلاً ريثما يفتحُ بائعُ الأدويةِ دكانَه.

مجد: (باستغراب) ما هذا المكان الغريب؟

ابنة السيد: مكانٌ غريب؟ إنها حديقة.. ألا تعرفون ما معنى كلمة حديقة؟

نغم: بالطبع نعرف.

مجد: عندنا في بلدنا حدائقُ كثيرةٌ وجميلة.. أبي وأمي يأخذانا إلى الحدائقِ في أيامِ العطلة.

نغم: وعندَنا حدائقُ فيها حيوانات أيضاً.

ابنة السيد: لا أصدق.. كيف تقولون عندَكم حدائقُ كثيرةٌ ونحن الآن في وسطِ أكبرِ حديقةٍ في مدينة المستقبل ولم تعرفوا أنها حديقة.

مجد: لأننا لم نرَ حتى الآن أياً من محتوياتِ الحدائق.

ابنة السيد: مثل ماذا؟

نغم: مثل الأشجار والعصافيرِ وبحيرات المياهِ وألعاب الأطفال.

ابنة السيد: (ضاحكة بسخرية) وهل مثل هذه الأشياء موجودة في الحدائق؟

مجد: ماذا يجب أن يكونَ في الحدائقَ إذن؟

ابنة السيد: (تفكر بالإجابة) لا أعرف.. ولكننا في مدينتنا قطعنا كلَّ الأشجارِ منذ زمن بعيد .

نغم: (بدهشة) لماذا؟

ابنة السيد: لأن عددَ السيارات في مدينتِنا أصبحَ كبيراً جداً ولم يعد لها مكانٌ تقف فيه.. قطعنا الأشجارَ حتى تقف السياراتُ مكانها.

مجد: وطبعاً بعدما قطعتم الأشجار لم يبقَ مكانٌ للعصافيرِ حتى تعيش وتنام فرحلت دون رجعة.

نغم: ما أقبحَ المدن التي لا يوجد فيها أشجارٌ وعصافير.. نحن في مدينتنا لم نتركْ شارعاً دون أن نزرعه بالأشجار لأن لها فوائدُ كبيرة فهي تمتصُ الغبارَ والدخانَ وتلطِّف الجوِّ.. وفي الأيامِ الحارّةِ نقفُ تحتَها كي نستظلَ بظلِّها.

ابنة السيد: والعصافير ما فائدتُها؟

مجد: إنها تأكل الحشراتِ الضارة.. وعندما نذهب إلى الحدائق نسمع صوتَ غنائِها.

ابنة السيد: سأقولُ لوالدي أن يعطي أوامرَه بإعادة الأشجار إلى شوارعنا وحدائِقنا حتى تعود مدينتُنا جميلة كما هي مدينتُكم.

مجد: هذا لا يكفي.. يجب أن تعلموا صغاركم أيضاً كيف يحافظون على الشجيراتِ الصغيرةِ التي ستزرعونها في شوارعكم.. ما أقبح منظرَ الطفلِ الذي يعتدي على شجرةٍ صغيرةٍ مزروعةٍ في شارعٍ أو حديقة.

ابنة السيد: (فجأة بخوف وكأنها شاهدت شيئاً) تعالا بسرعة لنختبئ خلفَ هذه الصخرة.

(الثلاثة يختبئون)

(يدخل الحارس)

العسكري1: هل تظن أنهما جاءا إلى هنا؟

العسكري2: لا أظنُ ذلك.

العسكري1: ولماذا لا تظن ذلك يا فهيم؟

العسكري2: وماذا سيفعلان هنا؟

العسكري1: يختبئان.

العسكري2: لا لا.. لا يمكن أظن أنهما قد عادا من حيث أتيا.

العسكري1: لقد أتيا من أجلِ الدواء ولن يذهبا من دونهِ.

العسكري2: إذن هذا يعني أنهما عندَ بائعِ الأدوية.

العسكري1: لأولِ مرةٍ تثبتُ أنك ذكي.

العسكري2: (باعتزاز بالنفس) طبعاً.

العسكري 1: إذن هيا بنا أيها الـ...ذكي.

(يخرجان)

(يخرج مجد ونغم وابنة السيد من مخبئهم)

ابنة السيد: إذن ذهبا إلى بائع الأدوية؟

نغم: هل هذا يعني أننا لن نستطيعَ الذهابَ إلى البائع لنشتري منه الدواء؟.

ابنة السيد: بل سنستطيع.. ولكن علينا أن ننتظرَ قليلاً.. في هذا الوقت سيذهبُ الحارسان إلى بائعِ الأدويةِ ليسألا عنكما ولن يجداكما.. عندها سيبحثان في مكانٍ آخر.

مجد: وهل سنبقى هنا؟ قد يأتيا مرةً أخرى.

ابنة السيد: لا بالطبع لن نبقى هنا.. تعالا معي.

نغم: إلى أين؟

ابنة السيد: تعالا ولا تسألا.

المشهد السادس

قصر السيد.. السيد في قمة الغضب والقلق.. ينتقل من اليمين إلى اليسار وهو يفرك يديه

السيد: (بغيظ) آه .. آه.. لقد خدعني هذا الطفلان: أنا سيد مدينةِ المستقبل الذي لا يستطيعُ أحدٌ أن يتحداه أو يقفَ في وجههِ أُخدَعُ من قِبَل صبيٍ وبنت؟ قسماً لأجعلهما يندمان أشدَّ الندمِ على فعلتِهما هذه (يتوجه بالكلام إلى الجمهور) إذا شاهدتم الطفلين الشريرين هل ستخبروني (يتلقى إجابات بالنفي.. مهدداً) هكذا إذن؟ ستندمون أنتم أيضاً.

(يدخل الحارسان وهما يلهثان)

السيد: (بلهفة) خبّراني.. هل وجدتماهما؟

العسكري1: (يلهث) لم نتركْ مكاناً في المدينة إلا وبحثنا فيه يا سيدي.

العسكري2: حتى عند بائعِ الأدويةِ سألنا عنهما ولم نجدْهما.

السيد: (يفكر) أين يمكن أن يكونا قد ذهبا؟ أين يمكن أن يكونا قد ذهبا؟ (وكأنه فطن إلى شيء..) ابنتي.. أين ابنتي؟

العسكري2: (ساخراً) إذا كنتَ أنت لا تعرف أين ابنتك فكيف لنا نحن أن نعرف؟

العسكري1: (بصوت منخفض) اخرس يا أحمق.

السيد: (وكأنه توصل إلى شيء) الآن فهمت.. لابد أنها هي التي أخرجتهما من السجن بعد أن غافلت الحارس النائم.. لقد كانت متعاطفة معهما منذ أن رأتهما، ولم تكن تريدُ مني أن أسجنهما (بحزم) أيها الحارسان.. اتبعاني.

العسكريان: إلى أين يا سيدي؟

السيد: إلى حيث يكون الطفلان الآن.. لقد شغَّلتُ هذا المخ قليلاً وعرفتُ أين يكونان. (يخرج السيد ويتبعه الحارسان).

المشهد السابع

مكان شبيه بمخبر للأبحاث.. امرأة مشغولة بالعمل بين الآلات.. تدخل ابنة السيد ومجد ونغم.. مجد ونغم مبهوران بالمكان.. المرأة تنتبه لدخولهم دون أية ردة فعل وكأنها لم ترَهُم.

نغم: كلُّ أمكنتكِم غريبة.

مجد: هل نحن في مركبة فضائية؟

ابنة السيد: (ضاحكة بسخرية) مركبة فضائية؟ إنه مكتبٌ صغيرٌ للأبحاث العلمية.

مجد: ومن تكونُ هذه السيدة؟

ابنة السيد: إنها أمي.

نغم: (بدهشة) أمُّك؟ هل هي مخترعة؟

ابنة السيد: نعم.. إنها تعملُ في هذا المكان في الليلِ والنهار ولا تأتي إلى البيت إلا كل شهرين أو ثلاثة أشهر.

مجد: هذا يعني أنه قد تمرُ ثلاثةُ أشهرٍ دون أن تراك أو ترينها.

ابنة السيد: بل قد يمرُ عامٌ كاملٌ دون أن أراها.. وماذا في ذلك؟

مجد: أنتم عجيبون يا أبناءَ مدينةِ المستقبل.. هل يصدق أحدٌ في هذا العالم أن يمرَّ يومٌ واحدٌ دون أن تحتضنَ الأمُّ أبناءَها أو يلقي الأطفالُ بأنفسِهم في أحضانِ أمهاتِهم؟

المرأة: (تتدخل في الحديث دون أن تنظر إليهم بل تستمر بالعمل دون انقطاع) لقد تخلينا عن هذه العادات منذ زمنٍ طويل.. هذه عاداتُكم أنتم يا من تعيشون قبلَنا بمئةِ عام.

مجد: وكيف عرفتِ أننا نعيشُ قبلكم بمئةِ عام؟

المرأة: من كلامِكما عن هذه العادات القديمة.

نغم: لكنها عاداتٌ جميلةٌ ولا أعرفُ كيف بإمكانكم الاستغناءَ عنها.

المرأة: لقد استغنينا عن كل هذه العادات لأننا نريد أن نتطور.. نريدُ أن يصبحَ كلُّ واحدٍ فينا عالماً أو مخترعاً.

مجد: وما فائدةُ العلمِ والاختراعات يا سيدتي دون كلمة صباحُ الخيرِ تقولُها أمٌّ لابنِها وهي تقبلُ له جبينَه وتوقظُه للذهاب إلى مدرسته؟ ما فائدة العلمِ والاختراعات دون فنجانِ قهوة تقدمُه فتاةٌ صغيرةٌ ونشيطة لأبيها في الصباح؟ ما فائدةُ العلمِ والاختراعات دون عيدِ الأم وكلمة كل عامٍ وأنت بخير يا أمي؟ يا سيدتي.. صحيح أنكم اخترعتم أشياء كثيرةً ومفيدةً للناس لكنكم لم تفكروا أن هؤلاء الناس مثلما لا يستطيعون أن يعيشوا بدون علمٍ واختراعات لا يستطيعون أيضاً أن يعيشوا بدونِ الحبِّ والمودّةِ والصداقةِ والعطفِ والحنان.. عالمكم عالمٌ بشعٌ يا سيدتي لسببٍ واحدُ هو أنه يخلو من الحب.

المرأة: (بحدّة لابنتها) ما هذا يا بنت؟ هل جئت بهذا الولد الذي يرتدي هذه الملابس الغريبة كي يعطيني دروساً في الأخلاق؟ هيا اذهبوا ثلاثتكم من أمامي.. أريد أن أتابعَ عملي.

مجد: لا داعي لأن تطردينا يا سيدتي. سنخرج في الحال.. لقد أحبت ابنتُك هذه الفتاةُ الطيبةُ التي تنتمي بأخلاقِها إلى عالمِنا نحن لا عالمكم أنتم، أحبت أن تأتي بنا إلى هنا لنرى أمَّها.. أحبت أن تأتي بنا لتقول لنا لستم أنتم فقط عندكم أمٌّ وتخافون عليها وتقطعون مسافةَ مئةِ عامٍ كي تجلبوا لها الدواء.. أحبت أن تقولَ لنا أنا أيضاً عندي أمٌّ أحبُها وتحبني وستأخذُني بين أحضانها عندما تراني.. لكن للأسف.. (إلى ابنة السيد) هيا يا صديقتي.. هل ستأتين معنا إلى عندِ بائعِ الأدوية أم نذهب وحدنا؟

ابنة السيد: سآتي معكم بالطبع.

(يهمّون بالخروج.. يبدو أن كلام مجد قد أثر في الأم التي تقف وكأنها تريد أن تقول أو أن تفعل شيئاً كأن تركض نحو ابنتها وتحضنها لكنها لا تفعل.. ابنة السيد وهي على وشك الخروج تتوقف فيتوقف مجد ونغم معها.. تلتفت ابنة السيد باتجاه أمها وقد أحست

أن تغييراً طرأ على أمها فتركض الابنة نحو أمها وتعانقها فتبادلها الأم العناق).

المرأة: (تغالب دموعها) هيا يا حبيبتي.. اذهبي مع صديقيك وساعديهما في الحصولِ على الدواءِ لأمِّهما.

(مجد ونغم يتأثران بما يجري)

ابنة السيد: (تغالب دموعها) حسناً يا أمي.. سأساعدهما.. أعدُك بذلك.

(مجد ونغم وابنة السيد يخرجون.. الأم تتابعهم بعينيها).

المشهد الثامن

المكان دكّان بائع الأدوية.

بائع الأدوية.. زبون فقير.

بائع الأدوية: (بإصرار) لا يمكن أبداً أبداً.. إذا لم تدفعْ لي ثمنَ الدواء فلن أعطيك إياه.

الزبون: (بتوسل) أرجوك يا سيدي.. أنا فقيرٌ ولا أملك ثمناً للدواءِ الآن.. ولكني أعدُك أنني سأعطيك ثمنَه فورَ أن يصبحَ معي نقود.

بائع الأدوية: (بإصرار) إذن انتظرْ حتى يتوفر معك ثمنُ الدواء ثم تعال وخذْه.

الزبون: ولكن الطبيب قال لي إن ابني الصغير يجب أن يأخذَ الدواءَ اليوم وإلا فلن يكونَ بخيرٍ أبداً.

بائع الأدوية: تدفع نقوداً تأخذ الدواء.. غيرُ هذا الكلام لا أريد أن أسمع.

الزبون: (تأتيه فكرة) اسمع يا سيدي (يخلع ساعة يده) خذ هذه الساعة بدلاً من الدواء.. إنها تساوي أكثرَ من ثمنِه بكثير.

بائع الأدوية: (يتناول الساعة ويفحصها باستخفاف) إنها لا تساوي شيئاً.. إنها ساعةٌ قديمةٌ مصنوعة قبل أكثر من مئة عام.

الزبون: (بحسرة) مئةُ عام؟ آه كم كانت الحياةُ جميلة قبلَ مئةِ عام.

بائع الأدوية: (بتهكم) ومن أخبركَ بهذا الكلامِ الفارغ؟

الزبون: جدي كان يُخبرني.. كان الناس يحبون بعضَهم.. كان الطيبون كثيرين والأشرارُ قليلين.. كان الكرماءُ كثيرين والبخلاءُ قليلين.. كان الصادقون كثيرين والكاذبون قليلين.. في ذاك الزمان لا يمكن أن يأتي رجلٌ فقير مثلي ويطلب من بائعِ الأدويةِ دواءً لابنِه الصغيرِ المريض ولا يحصل عليه (بحسرة) أما الآن.. (يهم بالانصراف).

بائع الأدوية: إلى أين؟ خذ ساعتكَ يا رجل.

الزبون: دعها عندَك تذكاراً من رجلٍ جاء يوماً يطلب منك علبة دواءٍ لابنِه المريض ورددتَه خائباً (يهم بالخروج).

بائع الأدوية: (وقد تأثر بكلام الرجل) لحظة يا عم.. هذه ساعتُك (يعطيه الساعة) وهذه علبةُ الدواء ولا أريدُ ثمَنها لا الآن ولا في أيِّ وقتٍ آخر.

الزبون: (متأثراً ويكاد يبكي) هل مازال في الدنيا أناسٌ طيبون؟

بائع الأدوية: بالتأكيد يا عم.. كلنا طيبون.. ولكن لا أعلم ما الذي جرى لنا في مدينةِ المستقبل.. لقد تخلينا عن كلِّ الأشياءِ الجميلةِ في حياتِنا وأصبحَ همُّنا الوحيدُ أن نخترع الآلات ونكدسَ الأموال، ناسين أن الاختراعاتِ المتطورةَ والأموالَ الكثيرةَ دون أخلاقٍ ومحبة وتعاونٍ لا تساوي شيئاً.. هيا أسرعْ إلى ابنك وأعطِه هذا الدواء.. وإذا احتجتَ فيما بعد إلى علبةٍ أخرى تعال إلي.

الزبون: شكراً يا ولدي.. شكراً لك (يخرج مسرعاً)

بائع الأدوية: لا أعرف لماذا كنت أحرمُ نفسي كلَّ هذا الوقت من أحلى شعورٍ في العالم.. مساعدة الآخرين.

المشهد التاسع

مكتب والدة ابنة السيد.

والدة ابنة السيد في حالة من القلق

المرأة: تُرى ماذا حدث معهم.. كان يجب أن أرافقَهم.

(يقتحم المكان السيد والحارسان)

المرأة: (بدهشة) ما هذا؟ كيف تقتحمون المكانَ بهذا الشكل؟

السيد: (إلى الحارسين) ابقيا أنتما في الخارج (يخرج الحارسان.. إلى زوجته بحدّة) أنا سيدُ هذه المدينةِ وأفعل ما يحلو لي (يستعرض المكان بعينيه) أين هم؟ أين اختبأ هؤلاء الشياطين؟

المرأة: تقصد الطفلين؟

السيد: كنتُ متأكداً من أن ابنتَنا جلبتهما إلى هنا (بعنف) هيا اعترفي أين اختبؤوا؟

المرأة: هم لم يفعلوا شيئاً حتى يختبئوا.. جاؤوا في مهمة نبيلةٍ وعظيمةٍ بهدف إنقاذِ حياةِ أمِّما وتأمينِ الدواءِ لها.

السيد: (باستنكار) هكذا إذن؟ منذ متى ونحن نتحدثُ بهذه اللغةِ العاطفيةِ المتخشبة؟ لابد أنهم

أسمعوك كلامَهم المخادع حولَ الحبِّ والمودةِ والتعاون وما إلى هنالك من هذه الكلمات الفارغة.

المرأة: للأسف فإن هذه الكلمات التي تقولُ عنها بأنها فارغة هي أساس الحياة.. انظرْ حولكَ في مدينتِنا (ساخرة) مدينةِ المستقبل ماذا تجد؟ بنايات شاهقة لكنها بلا روح، لا يعرف فيها الجارُ اسمَ جارِه.. شوارع عريضة لكنها بلا حياة، إن تعثر فيها شيخٌ عجوزٌ أو طفلٌ أو امرأةٌ لا يجد من يعينهُ على الوقوف.. اختراعاتٌ عظيمةٌ ومتطورةٌ لكنها قتلت فينا إنسانيتَنا حتى أصبحنا نحن البشر مثلَ هذه الآلات بلا روح ولا حياة.. مجردُ كائناتٍ تدب على الأرضِ ولا تعرف إلى أين تسير.. لقد قتلْنا الجمالَ فينا وتمسكنا بالقبح.. قتلْنا الرحمةَ وتمسكنا بالقسوة.. قتلْنا العدلَ وتمسكنا بالظلم.. قتلْنا الحبَّ وتمسكنا بالكراهية (تقترب منه) يا زوجي العزيز.. ما فائدةُ كلِّ هذا التطور الذي حققناه دون أخلاق؟ ارجع إلى التاريخ وانظر إلى كلِّ الحضاراتِ العظيمة التي كانت قبلنا كيف انهارت لسببٍ وحيدٍ هو أنها تخلت عن الأخلاق وحسبتْ أن قوتَها وتطوّرها يضمنُ لها البقاء (تقترب منه وتمسك بيديه) يا زوجي الحبيب...

السيد: (مقاطعاً.. بنشوة) اللّه.. منذ سنواتٍ طويلةٍ لم تقولي لي هذه الكلمة.

المرأة: لقد انجرفتُ أنا أيضاً مع هذه الموجةِ التي اجتاحتنا.

السيد: (خائفاً) أيةُ موجة؟ هل جاءنا الطوفان؟

المرأة: بل هي موجةُ الكرهِ والقسوةِ التي أصبحت عنواناً لحياتِنا. يا زوجي الحبيب فلْنُعِد بناءَ مدينتنا على أسسٍ من الحبِّ والعدلِ والتعاون حتى نكونَ جديرين بهذه الحياة.

السيد: وكلُّ ما حققناه من تطور ماذا نفعل به؟

المرأة: نحافظُ عليه ونستمر في تطويرِهِ طبعاً ولكن إلى جانبِ ذلك يجب أن نتمسكَ بأخلاقنا التي تربى عليها أجدادُنا لأن الحضارةَ الحقيقية لا تقومُ إلا على الأخلاق.

السيد: ضعي يدَك في يدي وهيا بنا.

المرأة: إلى أين؟

السيد: إلى مدينة المستقبل.

المرأة: (باستغراب) ولكننا نحن الآن في مدينةِ المستقبل.

السيد: أعرف ذلك ولن نتركَ مدينتَنا لكننا سنعيدُ إليها الروحَ والحياةَ من جديد.

المرأة: إذن هيا بنا

(يخرجان)

المشهد العاشر

دكان بائع الأدوية.

يدخل مجد ونغم وابنة السيد.

مجد : مرحباً يا سيدي.. نريدُ دواءً لأمي من فضلكِ.

بائع الأدوية: (يتعمد أن يكون جافاً ولكن يجب أن يعرف الجمهور أنه يتعمد ذلك) وما شأني بوالدتك يا ولد؟

نغم: قال لنا الطبيبُ إن الدواءَ غير متوفرٍ إلا في مدينتكم مدينةِ المستقبل.

بائع الأدوية: وهل تظنين أيتها الصغيرة أنني يمكن أن أعطيكم الدواءَ هكذا بسهولةٍ ودونَ مقابل؟

مجد : (يخرج من جيبه نقوداً ويعطيها للبائع) خذ ما تشاء من النقود يا سيدي.. أعطِنا الدواء فقط.

بائع الأدوية: هل تريدُ أن تضحكَ علي يا ولد؟ نقودُك هذه لم تعد تساوي شيئاً منذ زمنٍ طويل.

(مجد ونغم يصابان بالخيبة)

ابنة السيد : أرجوك أعطهم الدواءَ وأنا سأسددُ لك ثمنَه.. أنا ابنةُ سيدِ المدينة.

بائع ا لأدوية: هذا يعني أنني لن أحصل على ثمنِ الدواء أبداً.. إن والدَك يا آنستي الصغيرة يأخذُ الأدويةَ من عندي دون أن يدفعَ ثمَنها.. لقد أصبح دينهُ كبيراً جداً.

مجد : (لنغم) هيا بنا يا نغم.. يبدو أنه لا فائدة.

(يهمان بالخروج)

بائع الأدوية: انتظرا لحظة.. بإمكاني أن أساعدَكما وأعطيكما الدواءَ إذا دفعتما لي شيئاً غير النقود.

مجد : (بإحساس بالأمل) مثل ماذا؟.

بائع الأدوية: بما أنكما تنتميان إلى عالم ما قبل مئة عامٍ كما تشير النقود التي تحملانها عليكما أن تقصا عليّ ثلاثَ حكاياتٍ جميلة من حكاياتِ ذلك الزمان.

نغم: (بدهشة) حكايات!!؟

بائع الأدوية: نعم حكايات.. ألا تحفظان الحكايات

مجد : بالطبع..نحفظُ الكثير منها.

بائع الأدوية: مثل ماذا؟

مجد : مثل حكايةِ الأرنب والسلحفاة وحكايةِ ليلى والذئب وحكايةِ سندريللا وحكاية...

بائع الأدوية: (مقاطعاً) هذا يكفي.. إنها حكاياتٌ جميلة ولم أسمعها أو أقرأها منذ مدةٍ طويلة.. ولكن هناك شرطٌ آخر.

نغم: (بنفاد صبر) ما هو؟

بائع الأدوية: هو أنني لا أريدُ سماعَ الحكاياتِ منكما بل من أصدقاء لكما يتطوعون لمساعدتكِما من أجلِ الحصولِ على الدواء.

مجد: عندنا الكثيرُ من الأصدقاء لكننا لم نجلبْهم معنا إلى هنا بالتأكيد.

ابنة السيد: هذا صحيحٌ يا مجد.. لكن انظرْ (تشير باتجاه الجمهور) كل هؤلاء الأطفال أصبحوا منذ اليوم أصدقاء لك ولنغم ولن يترددوا أبداً في مساعدتِكم.

مجد: (إلى الجمهور) صحيحٌ يا أطفال أنكم لن تترددوا في مساعدتِنا أنا ونغم؟ (تأتي إجابات من الجمهور) إذنٍ من منكم يحفظ حكايةَ الأرنبِ والسلحفاة بشكلٍ جيد؟ (هنا ينتقي الممثلٍ طفلاً من الجمهور ليروي الحكاية على خشبةِ المسرح ويمكن أن ينتقي الممثل طفلاً آخر أو أكثر إذا لم يكن الطفل الأول متقناً للحكاية ومن المفروض أن يتدخل بائع الأدوية لتحديد فيما إذا سرد الطفل الحكاية بشكل جيد أم لا).

مجد: (إلى الجمهور) ومن منكم يحفظ حكاية ليلى والذئب؟ (انتقاء الطفل + سرد الحكاية من قبل الطفل).

مجد: (إلى الجمهور) ومن منكم يحفظ حكايةَ سندريللا؟ (انتقاء الطفل + سرد الحكاية من قبل الطفل).

مجد: والآن يا سيدي هل سدَّدنا ثمَن الدواء؟

بائع الأدوية: بالطبع يا أحبائي.. وها هو الدواء (يعطيهما الدواء)

ابنة السيد: (إلى الجمهور) هل رأيتم يا أطفال كيف أن مساعدتكم لمجد ونغم جعلت بائعَ الأدوية يعطيهما الدواء؟

مجد: (إلى نغم) هيا يا عزيزتي.. يجب علينا أن نسرعَ بالعودة، فالطريقُ أمامَنا ما زال طويلاً.

ابنة السيد: (تبدو عليها علامات الحزن لأن الطفلين سيعودان إلى بلدهما) ألن تزورانا مرة أخرى؟

نغم: بالتأكيد.. وأنت ستزوريننا أيضاً.. إلى اللقاء (يتعانقان).

مجد: (يعانق ابنة السيد مودعاً) هل سنراك قريباً؟

ابنة السيد: بالتأكيد.

(مجد ونغم يهمّان بالخروج)

ابنة السيد: لحظة.. (تخرج من جيبها قطعة (الإكسسوار) التي سقطت من نغم في مشهد سابق) لقد وقعتْ منك عندما كنتِ في قصرِ والدي.

نغم: دعيها تذكاراً مني كي تتذكريني أنا ومجد دائماً.

(أغنية الختام).

* * *

تم تقديم هذه المسرحية لأول مرة بدمشق في العام 2005 وقام بإخراجها هشام النشواتي وجسد شخصياتها: نضال حمادي . ياسر معلوف . فيفيان فرح . عصام مسكي . نعمان الحاج بكري . مهند ورد . وسيم قشلان. جمانة عبد الله.



الدراجة المحطّمة

أحمد زياد محبك

الشخصيات

خمسة معلمين معلمتان المحاسب المدير المستخدم عشرة من تلاميذ المدرسة الابتدائية

(افتتاح)

عشرة طلاب من تلاميذ المدرسة الابتدائية، حقائبهم على ظهورهم، من أعمار مختلفة، غير منسجمة، يروحون ويجيئون على الخشبة بفوضى، يثور غبار كثير، بعض الطلاب يسعلون

طالب (يأمر زميله) امسح اللوح

طالب: اليوم دورك

طالب: لأ، هو دورك أنت

طالب: أنا أمس مسحت اللوح وبدأت أسعل

طالب: وأنا غبار الحوار يؤذيني

الطلاب يروحون ويجيئون بفوضى كبيرة

طالب: انتباه، الآن سيصل المعلم وحيد

طالب: لا، المعلم وحيد انتقل إلى قرية أخرى، سيأتينا اليوم معلم جديد

طالب: غير معقول، ما مر شهر، وتبدل ثلاثة معلمين

طالب: هذا أفضل، سنبقى من غير معلم، نلعب أو نعود إلى البيت

طالب: لا تقل هذا الكلام، أنا أحب الدراسة

طالب: وأنا أحب اللعب

الطلاب يروحون ويجيئون بفوضى كبيرة

طالب: سأكتب أسماء الطلاب المشاغبين

طالب: اكتب ما تريد

طالب: الآن يحضر المعلم، وسوف يعاقب المشاغبين

طالب: لن يحضر أحد

طالب: كيف عرفت؟

طالب: اليوم كل المعلمين في اجتماع

طالب: كل يوم اجتماع، كل يوم اجتماع

طالب: من أول السنة حتى الآن عشرة اجتماعات

الطلاب يروحون ويجيئون بفوضى كبيرة

أصداء عالية لأغنية صاخبة هابطة جداً فيها ميوعة وإباحة

طالب: أستاذ ما سمعنا

طالب: أستاذ ما فهمت

طالب: أستاذ لا تتعب نفسك

طالب: أنا سأشارك في (السوبر ستار)

الطلاب يروحون ويجيئون بفوضى كبيرة

تعتيم

(المشهد الأول)

قاعة اجتماعات كبيرة، مناضد مصفوفة على شكل قوس مفتوح نحو المشاهدين، يفضل أن تكون المناضد مثبتة على مصاطب عالية، في وسط القوس مكعب خشبي غير عال، الجدار الخلفي مغطى بستارة بنفسجية قاتمة كلون ثياب الطبيب الجراح، علقت عليها لافتة صفراء فاقعة لم يكتب عليها أي شيء.

تضاء الخشبة والأشخاص قاعدون كل منهم وراء طاولته، بعضهم يتكلم مع بعضهم الآخر، بعضهم منهمك في تصحيح بعض الأوراق بعصبية وتوتر، أو قراءة جريدة أو مراجعة حساب أو مغرق في التدخين، بعضهم الآخر يشرب الشاي، لغط وضجيج.

يصعد من بين الجمهور المحاسب، وهو رجل قصير جداً بدين جداً أصلع الرأس، يقف في وسط القوس، وجهه إلى الرجال القاعدين وراء مناضدهم، وظهره إلى الجمهور بحيث تظهر المناضد أعلى منه ويزداد هو قصراً.

المحاسب: حضرات السادة

(يستمر الضجيج واللغط هنيهة ثم يهدأ، يرحب به المعلمون وهم يتكلمون بقدر كبير من الفوضى)

معلم: أهلاً بالمحاسب

معلم: زيارة كريمة

معلم: هي زيادة في الراتب

معلم: بل راتب شهر هبة

معلم: بل تعويض العمل الإضافي

معلم: قل هي طبيعة عمل

معلمة: هي منحة شهر أمومة للمعلمة

معلمة: هي تخفيض نصاب المعلمة كل يوم ساعة لترعى شؤون المنزل.

معلم: بل ثمن وقود للشتاء

(يشير إليهم المحاسب كأنه قائد جوقة فيصمتون)

المحاسب: (بأسلوب الاسترحام والاستجداء مع المبالغة) المستخدم مسكين بائس، فقير منكوب. أبعد الله عنكم الضر والشر والأذى. يسألكم العون والمساعدة، لا تبخلوا عليه، طالما خدمكم وقدم لكم كؤوس الشاي وفناجين القهوة، ولده وحيد كسرت جمجمته، وهو راقد الآن في المستشفى، نزل إلى الشارع ليعلب، استعار دراجة من صديقه، وهبطت عليه من السماء شاحنة سوداء، حطمت الدراجة، وطار الولد، نزل على رأسه، تحطمت جمجمته، وهو الآن راقد في المستشفى، يسألكم ثمن الدواء، أجرة العملية، مصاريف العلاج والمشفى، ارحموه، ارحموا من في الأرض يرحمكم من في السماء.

يتكلم المعلمون واحداً بعد الآخر، أحدهم يتكلم من وراء المنضدة،

وآخر يصعد فوقها، وثالث يتقدم من الجمهور ويتكلم بطريقة ساخرة وهو يرقص ويتخلع، ورابع يقلد شارلي شابلن، وخامس يقلد هتلر بأسلوب ساخر

معلم: جغرافية الأرض منوعة بين سهل وجبل، والتضاريس مختلفة، لذلك كانت الشوارع عندنا صاعدة نازلة، متعرجة ملتوية، غير مناسبة للدراجات، كان من المفترض ألا يركب دراجة، ولا علاقة لنا نحن بذلك كله.

معلم: يقرر علم الأحياء أن عظام الجمجمة هي أقوى أنواع العظام، فهي تتألف من مجموعة أجزاء عظمية متداخلة بعناية وإحكام، ولا يمكن أن تتحطم بسهولة، قد تتحطم الدراجة، ولكن الجمجمة لا تتحطم.

معلم: ثقافتي الوطنية تقتضي مني أن أتابع الصحافة العالمية و الوطنية والمحلية، وأنا أطالع كل

يوم عشرات الجرائد، ولكن لم أقرأ أي خبر عن حادثة دراجة وتحطم جمجمة.

معلم: ينتمي المستخدم في الواقع المعيش إلى الطبقة الكادحة، وواضح أنه يخون طبقته، ويتطلع إلى اللحاق بالطبقة الأرستقراطية، ولذلك استعار لولده دراجة، ليقلد أولاد الأغنياء، وهذا الانخلاع عن طبقته قاده إلى هذه النتيجة، فالمسؤول عن الحادث كله هو البنية الطبقية للمجتمع، ومن واجبنا كمثقفين أن نرفع درجة وعيه، ونمي لديه حس الانتماء إلى طبقته الكادحة.

معلم: هناك مثل صيني يقول: إذا أنت أعطيت الفقير سمكة، فقد أشبعته يوماً، ولكن إذا علمته الصيد فقد أشبعته طوال العمر، هذه هي خلاصة علم الاجتماع، إذا تبرعنا للمستخدم المسكين، أضعفناه، وعلمناه التخاذل والتواكل والكسل، علينا أن نعلمه طريقة يتخلص بها من فقره.

معلمة: الإنسان أياً كان، سواء أكان رجلاً أم امرأة، طفلاً أم كبيراً، غنياً أم فقيراً، هو بحاجة إلى عطف ورعاية، ولا يكفي عطف الأم، لا بد من عطف المجتمع.

معلمة: أنا لا أسميه عطفاً، أنا أسميه تعاوناً.

معلمة: ليست المشكلة في الاسم، مهما كان الاسم، فنحن بحاجة إلى العطف والتعاون والمحبة والوحدة والتماسك.

معلم: أنا قلبي يتقطع، وقلبي يتلوع، وعيوني تكاد تدمع، سأكلف الطلاب بموضوع للتعبير، هو موضوع إلى كل نفس أثير، عن مستخدم فقير، داست شاحنة كبيرة، على دراجة صغيرة، لولده الوحيد، مصيبة حلت عليه من بعيد، سوف أعلق الموضوع الأفضل، ذا الأسلوب الأجمل، في مجلة الحائط، بجوار....

معلمة: (مقاطعة) لا تكفي العواطف، لا بد من العمل.

معلم: أنا لي رأي آخر مختلف، المستخدم أغنى منا نحن جميعاً، ومصدر غناه ليس ثمن فنجان قهوة أو كاس شاي يقدمه لنا، مصدر غناه ما يبيعه للطلاب من حلوى ومرطبات وشاي وقهوة، بل وسكائر وأشياء أخرى، وهذه المصيبة التي حلت به هي جزاء إفساده الطلاب.

معلمة: قد تكون للمستخدم بعض الأخطاء، ولكن ليس هذا هو وقت المحاسبة.

معلم: أيها الزملاء، في هذه اللحظة الحرجة من تاريخ مدرستنا، والتي تمثل منعطفاً خطيراً، علينا أن نكون حذرين، ولا بد من أن تجند قوانا كلها للتصدي إلى ما قد يستجد من أمور متوقعة أو غير متوقعة، ولا بد أن أؤكد أن البلاغة اللفظية والخطب الرنانة لا تنفع، فلا بد من المبادرة إلى فعل شيء ما، لنعبر من خلاله عن إرادة حرة واعية مثقفة.

المحاسب: أود أن أسألكم، بعد هذا كله، هل ستسهمون في التبرع للمستخدم المنكوب، أو أنكم

لن تسهموا؟

يجيب المعلمون بنبرات وحركات وإشارات ساخرة

تترجح بين الموافقة والرفض ومن غير الوصول إلى قرار واضح

معلم: (بقوة) نعم

المحاسب: لم أفهم: هل ستدفع أو أنك لن تدفع؟

معلم: (بهدوء واسترخاء) لا

المحاسب: ما فهمت

معلم: نعلا

معلم: ربما نعم وربما لا

معلم: اللّه أعلم.

معلم: قضية سوسيولوجية شائكة تعود إلى أعماق راسخة في اللاشعور الجمعي مرجعها إلى ديماغوجية العبارات والشعارات وتحتاج إلى دراسات إنتربولوجية وإثنولوجية معقدة، ولا بد من بحوث أخرى رافدة في مجال السيميولوجيا والإبستمولوجية حتى نصل إلى دلالات كل من: "نعم" و"لا"، لأن الدلالة تختلف من عصر إلى عصر ومن سياق إلى سياق.

معلم: أنا في الواقع متردد ولا أستطيع الجزم برأي.

معلم: نترك الأمر للظروف.

معلم: أنا لا أستطيع أن أتخذ أي قرار.

معلم: أنا سأستشير زوجتي في الأمر، ولا بد من أخذ موافقتها، فهي تستلم مني الراتب، وهي المسؤولة عن المصروف الشهري.

معلمة: أنتم دائماً تحمِّلون المرأة المسؤولية، وتدَّعون أنكم محكومون منها، وفي الواقع أنتم الحكام والحاكمون، والمرأة هي المحكومة.

معلم: ليس الوقت مناسباً لإثارة مشكلة المرأة.

معلمة: أرجو أن تختار ألفاظك بعناية، ليست المشكلة هي مشكلة المرأة، المشكلة هي مشكلة الرجل.

معلم: دعونا الآن من هذا، ليس موضوعنا الآن موضوع المرأة ولا موضوع الرجل.

معلم: الحقيقة التبرع للمنكوبين واجب اجتماعي، وهو فعل إنساني راق، ويدل على روح سامية، ولكنه مرتبط بظروفه، وله أسباب ودوافع، وله نتائج وعواقب، من الصعب ترجيح موقف على موقف.

المحاسب: والنتيجة: سندفع، هيا: برفع الأيدي؟

الجميع: (يقفون بهيئة استعداد وهم يصيحون بصوت عال وحاد) لا نعرف.

المحاسب: لن ندفع: برفع الأيدي؟

الجميع: (يقفون في هيئة الاستراحة، وهم يرددون بصوت رخو هادئ) لا نعرف.

معلمة: (تقف في الطرف الأيسر من الخشبة، وجهها إلى الجمهور) بل يجب أن تعرفوا.

معلمة: (تقف في الطرف الأيمن من الخشبة، وجهها إلى الجمهور) بل يجب أن تعرفوا.

معلم: أنا أقترح أن نترك القرار للمدير.

(المشهد الثاني)

المكان نفسه، المناضد مصفوفة على شكل قوس مفتوح على عمق الخشبة، المعلمون وراء المناضد، ظهورهم للجمهور، وجوههم إلى الداخل المناضد واطئة منخفضة، في عمق المسرح وفي منتصف قوس المناضد مكعب عال هو أعلى من المناضد

يضاء المسرح على المعلمين، وهم يلغطون ويضجون ويتكلمون

يمر وقت طويل يكفي لإثارة ملل الحاضرين

ينهض أحد المعلمين ويكلم زملاءه

معلم: موعد الاجتماع في العاشرة والآن أصبحت العاشرة والنصف ولم يصل.

معلم: لعلها زحمة المواصلات.

معلم: بيته على بعد دقيقتين من المدرسة.

معلمة: في يوم العطلة أخرجنا من بيوتنا وجاء بنا إلى الاجتماع.

معلم: هذا أفضل من البقاء في البيت مع الزوجة والأولاد.

معلم: أظنه نسي الموعد.

معلم: ترى لماذا جمعنا؟

معلم: لا أعرف سبب هذا الاجتماع.

معلم: سيحدثنا كالعادة عن المذاكرات والامتحان وجداول العاملات.

معلم: أنا أتوقع أن يقترح علينا القيام برحلة.

معلم: أظنه سيعاتبنا على تقصيرنا في إعداد دفاتر التحضير.

معلمة: (تدخل متأخرة) اعذروني أيها الزملاء، فقد تأخرت.

معلم: عل كل حال المدير تأخر أكثر منك.

معلم: هو حتى الآن لم يصل.

معلم: زوجته لم تسمح له.

معلم: يجب أن يساعدها في غسل الصحون قبل أن يخرج من البيت.

معلمة: ماذا تقصد أيها الزميل؟

معلم: لا أقصد أي شيء.

معلمة: من حق المرأة أن يساعدها زوجها في أمور البيت.

معلم: ومن حقه أيضاً أن تساعده في مصروف البيت.

معلمة: هذا مؤكد، وإلا فأين يذهب راتبنا؟

معلم: أنا راتب زوجتي لها وحدها، لا يكاد كفيها ثمن أحذية وجوارب وفساتين ودعوات وثمن أدوات الزينة.

معلمة: هذا غير صحيح، أنا أعرف زوجتك، لا تتهمها بالباطل، هي خير نساء الأرض، ولكن أنتم معشر الرجال

معلم: (مقاطعاً) رجاء، أيها الزملاء، ليس هذا وقت الخصام.

معلم: تعالوا نفكر في أن نقترح على المدير بعض الاقتراحات.

معلم: وماذا تريد أن تقترح؟

معلم: فكروا معي؟

معلم: وبماذا سنفكر؟

معلم: لا تفكروا ولا تقترحوا، لن يسمع لاقتراحاتكم، وإذا سمعها فلن ينفذ منها أي شيء.

معلم: إذا اتفقنا على رأي واحد استطعنا أن نفرضه عليه.

معلم: وعلى أي شيء تريدنا أن نتفق؟

معلم: نطلب منه شراء تلفاز ووضعه في غرفة المدرسين.

معلم: نطلب منه أن يعطينا غرفة غير الغرفة الضيقة التي ننحشر فيها للاستراحة بين درس ودرس.

معلم: مطلب مستحيل.

معلم: ولماذا؟

معلم: أنت تعرفون، غرف المدرسة محدودة، والطلاب في تزايد.

معلم: نطلب منه على الأقل أن يزود غرفتنا بمقاعد مريحة.

معلم: أنا معك، يكفي أن تقارن بين غرفتنا وغرفته.

معلم: كل عام يغير أثاث غرفته.

معلم: ولكن لا تنسوا أن مكتبه واجهة حضارية، فهو يستقبل فيها الزوار.

معلم: غرفة مكتبه هي غرفتنا ونستطيع أن نزوره في كل لحظة، ويمكن أن نقعد في مكتبه.

معلم: هذه هي الحقيقة ونحن جزء منه، ولا تنسوا: نحن جميعاً زملاء.

معلم: نحن جميعاً جزء من هذه المدرسة.

معلمة: أنا أقترح تخصيص حمام للسيدات.

معلمة: مطلب حضاري، فأنا وزميلتي نضطر إلى انتظار الحمام ليخلو، وربما كنا بحاجة إلى الحمام أكثر من الزملاء، ونتمنى أن يكون فيها مغسلة ومرآة مضاءة.

معلم: نتمنى أن تكون آفاق التفكير لدى الزميلات أكبر من المطالب الخاصة والضيقة والمحدودة.

معلمة: نحن قادرات على التفكير على كل المستويات، إذا شئت أنا اقترح أن يزود غرفة المدرسين بمكيف وحاسوب.

معلمة: أنا أوافق زميلتي على هذا الاقتراح، فنحن أحوج إلى المكيف والحاسوب من المدير، لماذا زود هو غرفته بحاسوب ومكيف؟

معلم: دعونا من غرفة المدرسين ومن غرفة المدير ومن حمام خاصة للسيدات ومن الحاسوب والمكيف، أن أرى أن تقترح عليه تجديد الألواح في الصفوف، واستبدالها بألواح للكتابة بأقلام ناشفة خاصة، والتخلص من الحوار وغباره، سنصاب نحن بالربو.

معلم: ولكن تعرف يا زميل أن مدرستنا في حي شعبي فقير.

معلم: دعونا من هذا الحوار، لن تقترح أي شيء، لنر ماذا سيقترح هو علينا.

معلم: مللنا حقيقة.

معلم: اتصل به، لعله نسي موعد الاجتماع.

معلم: (يرفع الخلوي ويهم بالاتصال وهو يسأل) هل تذكر رقم هاتفه؟

معلم: لا، لا تتصل، سيغضب إذا اتصلت.

معلم: أسمع صوت حركة، أظنه جاء.

معلم: أنا أسمع صوت حرس الشرف، والموسيقا العسكرية تعزف لقدومه.

معلم: (بسخرية) هيا، كل واحد منكم في مكانه، أنا سأقدم الصف.

يدخل المدير، طويل جداً، ضخم، عملاق، يرتدي ثوباً فضفاضاً يصل إلى الأرض يزيد من مظهره الطويل، يضع على رأسه قبعة عالية جداً، تشبه الجرة، يحمل مذبة وصولجاناً، يقف فوق المكعب العالي، فيبدو أكثر طولاً، يشبك المذبة والصولجان على صدره، يقف شامخاً، والجرة الكبيرة على رأسه، كأنه تمثال رمسيس

المدير: أيها الطيبون، يا معلمي مدرستي العتيدة، هذه المدرسة التي أفنيت فيها عمري، وامتصت كل وقتي وجهدي، والتي هي أغلى عندي من الزوجة والولد، صدقوني، عندي خمسة أولاد، وهي أغلى منهم جميعاً، خمسة عشر عاماً، أنا مدير لها، كل عام أقدم استقالتي، وكل عام يعاد تجديد عملي مديراً لها، أحس أني حجر من حجارتها، هي في الحقيقة بيتي، وأتمنى إذا مت أن أدفن فيها، صدقوني مللت.

معلم: (يلقي بافتعال وهو يرتجل الأبيات ويحاول إصلاح كسرها وتغيير كلماتها).

دمت مديراً لنا طول المدى، ولنا
فخر، بأنك رمز ناجح وعلامه
تبقى المدير مدى العمر المديد، ودام
العز في عزك السامي، وأنت الكرامه
مدرستنا سنسميها على اسمك
الغالي، إذا ذات يوم قد أردنا.. إذا ما

المدير: ما هذا الشعر؟

معلم: هو والله من القلب، وأنا صادق المشاعر.

المدير: وماذا تقصد بقولك إذا ما؟ هل تريد أن تقول إذا ما مت؟

معلم: لا أعرف ما أقصد، صدقني، هو الوزن والقافية، الحالة الشعرية أخذتني.

المدير: سوف أؤكد لكم أني واحد منكم، فأنا زميل لكم في التعليم، ولكن الإرادة السنية للباب العالي هي التي أصدرت فرماناً بتعييني مديراً، ومن الممكن أن يحل أي منكم مكاني، ولكنها الأمانة، وقد ألقيت على عاتقي، والمولى عز وجل قال: ﴿إنا عرضنا الأمانة على الأرض والجبال فأبين أن يحملنها﴾، وقد حملتها أنا، نيابة عنكم، وموقعي هذا يقتضي مني أن أفكر نيابة عنكم، وأن أقرر نيابة عنكم، وأن أحمل المسؤولية نيابة عنكم، ولذلك عليكم تقدروا حجم المسؤولية، إن عندنا واحدة وعشرين شعبة، والامتحان قريب، وكل شيء أن يجب أن يوجه إلى الامتحان، ونحن في هذه المرحلة نحتاج إلى جهود المستخدم، وفي هذا الوقت العصيب نجد ابنه قد تحطمت جمجمته، وتحطمت دراجته، وأنتم تعرفون أن مدرستنا تقع في عمق حي شعبي فقير، حيث الأزقة ضيقة، لا تدخلها وسائل المواصلات، ونحن بحاجة إلى دراجة، لينقل عليها المستخدم أوراق الامتحانات، وحاجات المدرسة كلها، وما من حل سوى التبرع لشراء دراجة، ودفع نفقات

العلاج.

معلم: إن تضاريس المنطقة التي تقع فيها مدرستنا،تضاريس معقدة، فهي تقع على تلة، والأزقة إليها ضيقة متعرجة، والطبقات الجيولوجية التي تكونت عبر الحقب التاريخية، كلها تقتضي شراء دراجة خاصة للمدرسة، كما اقترح السيد المدير.

معلم: إن المرحلة التاريخية التي تمر بها مدرستنا، وما نحن مقبلون عليه من امتحان، يمثل نقطة انعطاف خطيرة، ولا بد لنا من التكاتف والتعاون، وهنا تبرز أهمية التبرع للمستخدم المسكين، ولا بد كذلك من شراء دراجة كما اقترح السيد المدير.

معلم: إن المعنى الجديد والمتطور لمفهوم الصراع الطبقي، ونشوء طبقات جديدة ليست طفيلية أبداً ولا متسلقة، إنما هي نابعة من قاع الطبقة الكادحة، إن هذا كله يقتضي منا أن نطور فهمنا للتبرع، وفي هذه المرحلة التاريخية لم يعد صحيحاً المثل الصيني القائل: علّم الفقير صيد السمك، بدلاً من أن تعطيه سمكة، فمن الممكن أن تعطيه اليوم وغداً وبعد غد وبعده، وتظل تعطيه، إلى أن يتعلم، لا يجوز أن تتركه جائعاً.

معلم: أنا أقف في صف المستخدم، جنباً إلى جنب، وأشاركه إحساسه بالفقر، كما أشاركه مشاعره في الحزن على ولده المرحوم.

المدير: (مقاطعاً) يكفي يكفي، الولد لم يولد بعد، أقصد لم يمت بعد، وهو بحاجة إلى تبرعاتكم.

المعلمون: كلنا مستعدون.

معلمة: ولكن نحن.....

المعلمون: (في مقاطعة سريعة) كلنا كمعلمين ومعلمات موافقون، موافقون، موافقون.

المدير: سيحسم المحاسب من رواتبكم نسبة 3٪

معلمة: أنا أريد أن أقول....

المعلمون: (في مقاطعة سريعة) نحن معك، نحن لك الفدا، طول المدى، فَأْمُرْ كما ترى، لتكن نسبة الحسم من رواتبنا 10٪.

يتحرك المدير متجهاً نحو الباب، يسير خلفه المعلمون مودعين، تقف كل معلمة من المعلمتين على طرف من طرفي الخشبة بصمت ترقبان الموقف، المعلمون يغنون بلحن هادئ جداً وبميوعة عاطفية أغنية فريد الأطرش

وياك وياك الدنيا حلوة وياك

برضاك وجفاك وياك وياك

مطرح ما تروح وياك وياك

يخرج المدير مودعاً بالأغنية

(المشهد الثالث)

تجمد حركة المعلمين عند نهاية المشهد السابق، يقفون هنيهة، ثم يتحركون فجأة بحركات تشنجية ويصرخون بسرعة وتوتر وعصبية

معلمة: أنا أرفض كل ما قاله المدير، جملة وتفصيلاً.

معلمة: وأنا ضد قراره.

معلم: أنا لن أتبرع بقرش واحد.

معلم: غداً سوف أرفع عريضة إلى الباب العالي في الآستانة، ابن عمي هو حامل الأختام السلطانية.

معلم: لماذا لم يحتج أحدكم في حضور المدير؟

معلمة: أنت لم تترك لنا أي فرصة، بادرت على الفور إلى إنشاد الشعر في مديحه.

معلمة: وأنا حاولت الكلام، ولكنكم جميعاً قاطعتموني.

معلمة: عندما غنيتم كنا لا نغني.

معلمة: للأسف أصواتكم غطت على أصواتنا.

معلمة: كنتم دائماً تسبقوننا إلى الكلام.

معلم: لا داعي للاختلاف كلنا نتحمل المسؤولية، كلنا وافقنا وغنينا وصفقنا.

معلم: والآن ما رأيكم بالرفض؟

معلم: نرفض.

معلم: نرفض.

معلم: نرفض.

المعلمون يرقصون ويغنون بإيقاع ساخر

نرفض نرفض نرفض نرفض

ما حلاك يا رفض ما حلاك

يا ليلة الرفض آنستينا

وهل هلالك علينا

نرفض نرفض نرفض نرفض

ما حلاك يا رفض ما حلاك

معلمة: (بتشجنج) كفى كفى.

معلمة: أي رفض هذا؟

معلم: تعالوا نرفع كتاباً إلى الباب العالي نطلب فيه خلع المدير.

معلم: أنا موافق، ابن عمي هو حامل الأختام السلطانية، سأحمل إليه الرسالة بنفسي، وأطلب منه تعييني مديراً بدلاً من المدير الحالي.

معلمة: لا، نرفض التعيين، ونرفض أن تستبدل مديراً بمدير.

معلمة: سنختار مديراً منا نحن، سنختار بحرية، بالانتخاب الديموقراطي الحر.

معلم: هذا ما خطر لنا على بال.

معلمة: كيف سيخطر على بالكم وأنتم مشغولون بخلافاتكم، وقد غسل المدير أدمغتكم، وكل يوم يشغلكم بمشكلة جديدة مفتعلة.

معلمة: منذ اليوم يجب أن تفكر بطريقة جديدة مختلفة.

(المشهد الرابع)

صوت سعال المدير ووقع خطواته، المدير يطل برأسه، يتوقف الجميع عن الحركة،
يجمد المشهد على أوضاعهم المختلفة، يدخل المدير، يسير بينهم، يتفقدهم واحداً واحداً،
ينظر في عيونهم وهم متجمدون، المدير يقف أمامهم،
ظهره إلى الجمهور يتخذ هيئة قائد فرقة موسيقية، يشير إليهم بيديه وظهره إلى الجمهور،
كأنه يحمل عصا المايسترو، يعطيهم إشارات هادئة تبدأ أجسامهم بالتحرك شيئاً فشيئاً وبهدوء،
يغنون بأداء رخو ساخر، ثم ينشدون بتشنج وحدة وقسوة وبأداء سريع
وياك وياك الدنيا حلوة وياك
برضاك وجفاك وياك وياك
مطرح ما تروح
وياك وياك
في هذه الأثناء المعلمتان واقفتان على طرف الخشبة تراقبان بصمت ولا تشاركان في الرقص

(المشهد الخامس)

المعلمون يقعدون على حافة الخشبة، ظهورهم للجمهور،
يدخل المستخدم من الطرف الأيمن راجلاً وهو يوقد الدراجة من غير أن يركبها

الدراجة نارية، فخمة جداً، وضخمة، من نوع الدراجات التي يركبها رجال شرطة المرور يصل إلى منتصف الخشبة فيتنبه إليه المعلمون فيندفعون نحوه ويحلقون حوله.

معلم: ما هذه الدراجة؟

معلم: كم هي رائعة؟

معلم: أنا لم أر مثلها من قبل.

معلم: هي ضرورية حقاً لنقل أوراق الامتحانات وحاجات المدرسة.

معلم: الأزقة المؤدية إلى المدرسة كلها ضيقة، ومتعرجة، ولا يناسبها حقاً إلا مثل هذه الدراجة.

معلم: أنا خجل لأني تبرعت بالقليل.

معلم: وأنا أيضاً، كان علي أن أتبرع بما هو أكثر.

معلمة: (تتفحص صندوقاً على مقعد الدراجة) وماذا تحمل هنا على الكرسي في هذا الصندوق؟

المستخدم: لحم وخبز وباذنجان وفاكهة.

معلمة: وهل عندك اليوم وليمة؟

المستخدم: لا.

معلمة: لمن هذا الطعام إذن؟

المستخدم: هذا الطعام للمدير.

معلمة: وإلى أين ستأخذه؟

المستخدم: سآخذه إلى أختي.

معلمة: لا تسخر منا.

المستخدم: صدقيني أنا سآخذه إلى أختي، لأنها في بيت المدير، وستطبخه، لأنها تعمل في خدمة زوجة المدير هناك في بيته، و أنا أخدم المدير هنا في بيته، أقصد في مدرسته.

معلم: يا إلهي، كم المدير حكيم؟!

معلم: قراره عادل.

معلم: قراره عادل.

معلم: هو حقاً أجدر منا بالإدارة.

تنسحب كل من المعلمتين إلى طرفي المسرح

حيث تقفان لتتفرجا بصمت

يبدأ المعلمون بالطواف حول الدراجة

وهم في حالة من الذهول والانجذاب

معلم: أنا ما فكرت طوال عمري بمثل هذه الدراجة.

معلم: أنا فكرت مرة في شراء دراجة صغيرة من سوق الحاجات القديمة المستعملة.

معلم: قصدك من سوق الحرامية.

معلم: دراجة عظيمة، لا يمكن أن نفكر في مثلها.

معلم: بل قل دراجة رائعة جليلة.

معلم: بل هي مقدسة مباركة.

معلم: (يركع أمام الدراجة) اللهم، يا إلهي، أيها الإله العظيم، بارك هذا الدراجة، وباركها معي، أقصد باركني معها، أنت أدرى بحالي، ارزقني، أنا، أو ارزق أولادي، مثلها، وإذا لم يكن أولادي، فليكن أحفادي.

معلم: اللهم بارك شوارعنا لأجل

المعلمون: (راكعون أمام الدراجة) هذه الدراجة.

معلم: واحفظ بلادنا لأجل

المعلمون: (راكعون أمام الدراجة) هذه الدراجة.

معلم: واحفظ أولادنا لأجل

المعلمون: (راكعون أمام الدراجة) هذه الدراجة.

معلم: وانشر الخير في بلادنا لأجل

المعلمون: (راكعون أمام الدراجة) هذه الدراجة.

المعلمتان واقفتان على طرفي المسرح

المعلمون في الوسط يرددون في إيقاع هادئ

يتلاشى شيئاً فشيئاً بأسلوب الذكر الجماعي

دراجة دراجة دراجة دراجة

(المشهد السادس)

صوت نحنحة المدير، ووقع خطاه، يدخل المدير بقامته المديدة

المدير: الفكرة لي، وأنا صاحب القرار، والدراجة للمدرسة، والمدرسة لي أنا، فأنا صاحب الحق في الاستفادة من الدراجة، مسؤولياتي أكثر من مسؤولياتكم، وأنا حملت الأمانة عنكم، ولا بد لهذه الدراجة أن تحملني أنا لخدمتكم، وبما أن المحاسب هو الذي جمع المال منكم، وهو الذي نزل إلى السوق، وتفحص الدراجات المعروضة، ثم اشترى أفضل دراجة، اشتراها بنفسه، لذلك يمكنه الركوب على الدراجة ورائي.

المدير يخلع الثوب الفضفاض، فيظهر راكباً على كتفي المحاسب، يهبط عن ظهره ثم يركب على الدراجة، ويركب المحاسب وراءه، وتنطلق الدراجة على خشبة المسرح لتلف وتدور، والمعلمون يجرون وراءها كالأطفال وهم ينشدون.

وياك وياك الدنيا حلوة وياك

برضاك وجفاك وياك وياك

مطرح ما تروح

وياك وياك

يسقط المدير والمحاسب عن الدراجة، ويصطدم المعلمون من ورائه بعضهم ببعضهم الآخر، ويتراكمون جميعاً في وسط المنصة فوق الدراجة في كتلة بشرية، كل معلمة من المعلمتين تقف على طرف من طرفي الخشبة، ترقبان بصمت، وقد عقدت كل منهما يديها على صدرها.

(المشهد السابع)

عشرة أطفال يروحون ويجيئون على خشبة المسرح بثيابهم المدرسية وحقائبهم على ظهورهم وهم يضجون ويصخبون

معلمة: انهضوا يا رجال.

معلمة: طلابكم بانتظاركم.

معلمة: انهضوا يا رجال.

معلمة: طلابكم بانتظاركم.

يستمر الأطفال في صخبهم وضجيجهم، والممثلون متراكمون في وسط الخشبة لا ينهضون، المعلمتان على طرفي خشبة المسرح وعلى كل منهما تسقط بقعة ضوء

معلمة: هيا إلى الصف يا أولاد.

معلمة: هيا إلى الصف يا أولاد.

ينصرف الأولاد بالنزول عن الخشبة من طرفيها، المعلمتان تتقدمان إلى وسط الخشبة، تقفان في مواجهة الجمهور وتهتفان

معلمة: (تشير إلى الممثلين المتراكمين) هم لن ينهضوا، هم لن يهضوا.

معلمة: (تشير إلى الجمهور) انهضوا أنتم، انهضوا أنتم.

معلمة: انهضوا، انتهى العرض، انهضوا انتهى التمثيل.

معلمة: انتهى الكذب، انتهى التدجيل.

معلمة: انتهى عصر الباب العالي والفرمان.

معلمة: نحن في عصر الحاسوب والإنترنت.

معلمة: إذا ما انتهى عندكم حتى الآن عصر الباب العالي، وحامل أختام السلطان.

معلمة: فانهضوا، وأنهوه أنتم الآن.

معلمة: تحملون في أيديكم الخلوي والنقال والجوال.

معلمة: وعقولكم ما تزال تفكر في الباب العالي وحامل الأختام.

معلمة: هيا انهضوا.. آن الأوان.

معلمة: آن الأوان.

تكرر المعلمتان: "انهضوا أنتم الآن" إلى أن ينهض الجمهور، عندئذ ينهض الممثلون واحداً بعد الآخر، يقفون في شكل قوس مفتوح نحو الجمهور، الدراجة في الوسط.

يدخل المستخدم يقف في الوسط بين المعلمتين وهو يهتف

آن الأوان

آن الأوان

معلمة: يا أبو محمد، نسينا أن نسألك.

المستخدم: تفضلي اسألي.

معلمة: كيف حال ابنك؟

معلمة: هل شفيت جمجمته المحطمة؟

معلمة: هل دفعت نفقات المشفى، ومصاريف العلاج؟

المستخدم: مستشفى؟ ابني؟ جمجمة محطمة؟ لا أفهم شيئاً.

معلم: لا تكذب علينا.

المستخدم: صدقوني، لا أفهم أي شيء؟ ما المقصود يا بني؟ بالجمجمة؟

معلمة: حدثنا المدير أن ابنك... استعار دراجة، والدراجة داستها سيارة، والسيارة حطمت جمجمة ولدك.

المستخدم: اسمعوا، أنا بلغت الأربعين، وحتى الآن لم أتزوج، وليس عندي زوجة ولا ولد، قلت لكم أختي تخدم في بيت المدير، نحن تسعة إخوة، مات أبونا ولم يترك لنا شيئاً، أنا أكبر الأولاد، كلنا نعمل، ولا نكاد نحصل قوت يومنا.

(اختتام)

الطلاب يخرجون من بين الصفوف إلى المنصة أعمارهم واحدة، أطوالهم واحدة، ثيابهم أنيقة مرتبة، يحملون أعلاماً صغيرة ينتظمون في حلقة واحدة ويغنون

هيلا يا وداع هيلا هيلا مركبك راجع هيلا هيلا

روحتك ليلة ورجعتك ليلة

هيلا هيلا

ثم يغنون بنشيد جماعي

وهم يقفون صفاً واحداً أيديهم مشبوكة بعضها إلى بعضها الآخر كأنهم السد

عمِّرها بسواعد بزنود عمرها

بأيدي بمحبة عمرها

وضوي يا قمرها

الممثلون يحييون الجمهور



عندما يتساقط السحاب

محمد أبو معتوق

مونودراما

قاعة محكمة... منصة عالية وخلفها قاض التفت بوجهه إلى الجدار... بحيث لا نلمح ملامحه على المنصة مطرقة ضخمة...

بعد كل ضربة مطرقة يتغير السؤال، ويجيب سجين الفراغ إجابة تتضمن السؤال.

(سجين الفراغ وقد تشكلت على رأسه لفافة من أوراق التواليت)

(بعد كل ضربة مطرقة يرتعش جسد سجين الفراغ وبعدها يجيب عن السؤال)

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: لقد نطحته... نطحت صديقي المتهم بإفشاء الأسرار... نطحته بعد أن أرهقني بالأسئلة... ثم أخبرني بأنه سيحول جريمتي إلى قضية تهم الرأي العام.

القاضي: (صوت مطرقة) ألم يحاول الاهتمام بك. أول الأمر ؟

سجين الفراغ: حاول الاهتمام بي نعم... وقدم لي في إحدى المرات لفافة تبغ فاخرة لأخبره بجريمتي وأسباب الحكم علي بالإعدام... ولكنني رفضت تدخين السيجارة، فلقد كنت من المؤمنين بأن التدخين يضر بالصحة. فضحك مني وقال: أتخاف على صحتك وأنت محكوم بالإعدام؟ عند ذلك أخبرته بأنني أحب أن أعدم وأنا بصحة جيدة.

(صوت ضحك)

سجين الفراغ: من حقك أن تضحك... لقد علمتني أوراق التواليت التي أربط بها رأسي... نوعاً غريباً من الحكمة.

القاضي: (ضربة مطرقة)

سجين الفراغ: لم أحاول أن أنطحه أول الأمر... لكنني نطحته عندما تحدث عن المرأة والجنة، وحاول أن يسألني إن كان قد حكم علي بالإعدام بسبب امرأة جميلة.

القاضي: (ضربة مطرقة) والمدربة

سجين الفراغ: تسألني إن كنت حاولت أن أنطح المدربة أيضاً. حاولت... لكن لأسباب مختلفة...

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: المدربة كانت راغبة... نعم كانت راغبة أن أنطحها... كانت كائناً حياً... وكانت تعيش حالة لا حدّ لها من التجاهل والعزلة، ثم إنها وجدت في شخصاً يذكرها بمحنتها.

القاضي: (صوت المطرقة)

سجين الفراغ: نعم وجدت في... بعد أن دخلت المدربة زنزانتنا الكونية الرائعة... حاولت أن تشرح لنا فلسفتها في الحركات والليونة، وبأن الليونة مسألة لا تخص حركة الجسد؛ وإنما تخص حركة العقل والغرائز... لذلك بدأت أنتبه إليها.

(إضاءة متقطعة وموشورات ضوئية تعبرها امرأة مثيرة، أصوات هيجان وإثارة وصفير من جمهور غائب...)

(صوت مطرقة)

سجين الفراغ: كانت المدربة على قدر كبير من الإثارة، ثم بدأ جسدها يضج بالحركات والموسيقا... وكنت في طرف الزنزانة متورم الرأس، وقد قمت لتوي بنطح جدار الزنزانة نطحة هائلة...

سجين الفراغ: وبينما كانت المدربة تمارس طقوسها بحرارة وإثارة انتبهت إلي وسألت: لماذا..؟ لا يشارك هذا الشيء الملقى هناك بالرقص والحركات الصاخبة.

وعندما عرفت بأنني محكوم بالإعدام ... شهقت من الإثارة والإعجاب، وقالت: يكفيه أن يكون كذلك ليكون أقرب السجناء إلى قلبي.

ثم قالت لأحد السجناء: أرجوك قم بإيقاظ هذا الرجل الجذاب ليزاول معنا الليونة والحركات، ليتمكن من مواجهة لحظة الإعدام بحيوية ونشاط.

القاضي: (ضربة مطرقة)

سجين الفراغ: نعم... ثم حدثتنا عن أحد المحكومين بالإعدام شنقاً؛ وكيف انزلق رأسه من الأنشوطة بفضل ما يتمتع به من ليونة وحرارة... فسقط بين أيديهم ولم يتمكنوا في شنقه من المحاولة الأولى.

ثم أخبرتنا بأن المحكوم لم يمت إلا بعد أن قاموا بمحاولة شنقه عدة مرات، وبسبب ذلك ربح زمناً إضافياً يستطيع أن يضمه لرصيده العظيم من الحياة.

القاضي: (صوت مطرقة)

عندما سخر السجناء من رأيها قالت معكم حق... هذا أمر لا يفهمه سوى المحكومين بالإعدام...
ثم اقتربت مني وقالت: لو أنكم تعرفون الأسباب لتي تدفعني لأكون متيمة بالمحكومين بالإعدام.

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: بعد إلحاح شديد أخبرتنا عن الأسباب وبأنها قبل أن تكون مدربة كانت محكومة بالإعدام.

ثم حدقت فيَّ وقالت: الرجل الذي اتهمت بقتله يشبهك، ثم أخبرتنا بأنها أحبت كلمات الرجل أول الأمر ثم أحببته كله رغم تهافته وزرقته. وفي السرير حاولت أن تتحرك معه بليونة زائدة وانفعالات هائلة... وقد أدى ذلك إلى موته، واتهامها بقتله، والحكم عليها بالإعدام بسببه... وبعد أشهر استأنفت الحكم... واستلم القضية قاضٍ أكثر شباباً وليونة. وقد تجاوب معها وهي في جميع الأوضاع حتى تمكن من استصدار حكم ببراءتها بعد أن تأكد للمعنيين... أن الذبحة هي السبب وليس الإفراط في اللذة.

القاضي: (صوت مطرقة).

سجين الفراغ: نعم حاولت أن أنظمها لأخلصها من جوعها ووحدتها ومن ذكريات الرجل التي مازالت عالقة في رأسها.

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: بعد أن خرجت المدربة... أصبت بحالة من الوجد والانفعال، وبدأت أنطح كل شيء وخصوصاً الجدران... لأدميها وأدفعها إلى التفكير بالهرب من الخدمة.

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: عندما تهرب الجدران تصبح الزنزانة أكثر رحابة وصدقا

القاضي: (ضربة مطرقة)

سجين الفراغ: النطح عادة اكتسبتها بالمصادفة... فبعد أن جئت إلى هذه البلاد وتأملت ناطحة السحاب للمرة الأولى أحسست بالافتتان والحيرة. وعندما تحسست حجارتها وطولها الباهر ارتعشت من اللذة وتذكرت.

الكلمة الطيبة مثل شجرة مباركة أصلها ثابت وفرعها في السماء... وهاهي الناطحة الهائلة... أصلها راسخ ورأسها في السحاب... وليست كلمة ولا شجرة مباركة فيا للغرابة والارتجال.

وكنت حين أتأمل ناطحة السحاب أشعر بالبرد وكأنني واقف على سطحها... لذلك وبسبب قداستها وحوافها الحادة وفتنتها قررت أن أنطحها..

وكنت أظن بأنني عندما أنطحها... سأحس بشيء يشبه الرعشة... أقصد تلك الرعشة التي يحسها الرجل عندما يكون محاطاً بقدر كبير من النساء والرغبات.

وقد حاولت عدة مرات... لكن المسألة كانت أكثر تعقيداً... أحياناً كنت أحس بأنني أمتلك لها جواباً، وأحياناً أتردد وأظل أتردد حتى تتفجر من جبهتي الدماء... فأقع على الأرض من كثافة الضباب الحاثر في السماء... حين تأملت أعلى الناطحة وانتبهت

إلى السحاب وهو ينشطر دونها إلى قسمين. قسم ينحاز إلى الأرض ليختلط بلهاث الناس، وقسم يهرب إلى السماوات كأنما تطارده اللعنات... عندما رأيت ذلك صرخت لا يحق لأحد من الحجارة والناس أن ينطح السحاب... لا يحق أبداً. حتى ولو كان هذا الشيء فاتناً مثل ناحطة سحاب.

سجين الفراغ: بعد ذلك قررت أن أنطح إحدى الناطحات بعد أن فقدت القدرة على الاحتمال

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: تريد أن تعرف كيف نطحتها. تلك قصة أخرى لن تكون سعيداً بسماعها.

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: فهمت فهمت... تريد أن تسمع القصة من أولها لآخرها. رغم أنني غير قادر على الإمساك بخيوطها... لكنني سأحاول... لأمكن المحكمة من الوصول إلى الطرف الآخر من الهاوية.

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: أقصد هاويتي... وليس هاويتكم العظمى

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: سأدخل مباشرة... عندما قررت أن أنطح الناطحة التي أحب... تحسست جبهتي أول الأمر... فوجدتها ملساء ومملوءة بالتجاعيد والضلال... ثم تحسستها ثانية فوجدتها تلتمع بالزيت والانفعال... عند ذلك خطرت ببالي الفكر الهائلة، فلكي يفهم الإنسان أبعاد السحاب الباهر ونوازعه... عليه أن يغامر مع ناطحة سحاب وينطحها قريباً من نقاط فتنتها ومواطن الإثارة في جسدها الفارة المثير... ولكي ينجح الرجل في مغامرته مع ناطحة السحاب لا بد لرأسه أن يكون مزوداً بقرنين أكثر صلابة من قرون التيوس في موسم الإخصاب.

ولكي أضمن النجاح لخطتي قررت أن أضع على جبهتي قرنين صلبي، ن واندفعت بقوة لتحقيق ذلك بعد أن تذكرت قصة من قصص الأطفال تعينني على تحقيق بغيتي...

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: معك حق... معك حق... القصة التي تذكرتها تتحدث عن معزى قررت مواجهة الفيل الذي ابتلع صغارها لتستعيدهم

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: من الممكن أن لا يكون فيلاً... قد يكون دباً، أو ذئباً وهذا أقرب للفهم... لكن ابتلاع ثلاثة من الجدايا العابثين، يحتاج إلى حيوان واسع الحيلة والبطن؛ حيوان أكبر من ذئب.

ولكي تنجح المعزى في خطتها وضعت على جبهتها قرنين كبيرين واحداً من الطين وآخر من العجين... عندما فكرت بما قامت به المعزى أعجبتني فكرة وضع قرنين مستعارين للمواجهة وأعجبتني الدلالة المخبوءة في الطين والعجين. فعندما لا ينجح الطين الذي هو مادة الخلق الأولى... ولا ينجح العجين الذي هو مادة الحياة في المواجهة فأي شيء سينجح، لذلك حزمت الأمر وقررت أن أستفيد من تجارب من سبقني من الماعز... وذهبت إلى الخباز وطلبت منه أن يلصق على جبهتي قرناً من عجين دون أن يثير حفيظة الشياطين... فرفض وسخر من الفكرة... فنقدته مبلغاً كبيراً من المال فوافق... ووضع لي قرن العجين... ثم أرسلني إلى البنائين... لأضع في الطرف الآخر من جبهتي قرناً من طين... وحذرني بأن القرنين سيسقطان على الأرض إن لم أعرضهما لنار التجربة...

عندما أتممت وضع القرنين... قربت رأسي من النار اللهب، وبدأت جبهتي بالغليان... عند ذلك تفاقمت في رأسي الأفكار، وكدت بسبب النضج العظيم أن أصل إلى حافة الانهيار. وقبل أن أتفحم من شدة النضج... سحبت رأسي من الفرن وقلت للفران... لم تعد نارك تنفعني يا سيدي... ثم تركته وركضت إلى ناطحة السحاب... وبدأت أداورها وأحاورها... وحدثتها عن القرون الغابرة... والقرون الظاهرة لترتدع وتهاب وتتعامل بلطف مع السحاب... حتى لا يفكر أحد أن ينطح أحداً... ولكن الناطحة الجميلة لم ترتدع.. فتراجعت بقرني الغابرين إلى الوراء.. الوراء القصي الذي لا أملك مسافة تعينني على الحركة سواه. وعندما وصلت إلى الحافة توقفت ثم ضربت قدمي على الأرض كما تفعل التيوس الضالة قبل أن تبدأ الهجوم. ثم ركضت باتجاه الزوايا الحادة من الناطحة ونطحت بقوة واحتدام... وقبل أن أتهاوى من وطأة الإحساس بالنشوة والهيام... عاودت النطح وأخلصت له... حتى اهتزت صورة الناطحة في رؤياي... وبدأت بالترنح... وعندما لمحت على الحجر المرمري للناطحة بعض الدماء... تأكدت من النصر وشعرت بأنني نلت من الناطحة وطراً...

(يتكوم على الأرض)

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: (ينهض فزعاً)

بعد ذلك... بعد ذلك سقطت على الأرض... وبعد ذلك... دوى في الزنزانة صوت انفجار وكان التلفاز يعرض صورة انهيار ناطحتي السحاب، فأصبت بالرعدة... رغم ما يملأ جبهتي ونفسي من دماء، ونهضت وتأملت ناطحة السحاب التي تنهار وصحت يا لضياع الأحلام إنها ناطحة السحاب ذاتها... التي كنت أضع رأسي إلى جوارها لأنام... إنها ذاتها الناطحة التي أحببتها وحاولت أن أنطحها كما يفعل العاشق بامرأة جميلة لا تلتفت إلى الرجال. وكانت الطائرة الثانية تتحرك مثل طائر معدني مثقل بالهموم والآثام طائر كالعنقاء يعود إلى عشه الذي أضاعه من قرون وأوهام.

عندما انهار البرج الثاني نهضت من خلال الدماء وصحت... إنه من فعل المجرات... ولعل من أقوى الأسباب التي أدت إلى هذا الدمار... هو سوء الفهم القائم بين الحجارة والناس والسحاب... فأنا وبعد محاولة النطح الأولى التي أغرقت فيها جبهتي ومخيلتي بالدماء... لم أعد أفكر في نطح شيء من البشر والدواب والناطحات...

القاضي: (صوت ضربة مطرقة)

سجين الفراغ: بعد أن اتضحت الصورة لكم... وغامت في رؤياي، طلبتم مني التوقيع على البيان... وقد حاولتم بالتهديد والوعيد إرغامي على التوقيع... وأنتم تعرفون أنه من الصعوبة بمكان... تهديد المحكومين بالإعدام لأنهم نوع من البشر المضطربي الكثافة، والدلالة... والضائعين بين معنى الحضور ومعنى الغياب، لذلك لا يمكن تهديدهم... ولا يمكن إخراجهم مما هم فيه من التباس. فما دامت شهقة الموت أقرب إليهم من شهقة الحياة فهم يتمتعون بسلطة هائلة تمكنهم من إدراك الحقائق الكبرى والسخرية منها في آن.

وقوتهم تتبدى في أنهم خرجوا من قبضتكم وأصبحوا في قبضة السماء والديدان... ولكي أدلكم على بعض الحقائق... ها أنا أقوم بفك العرى والأزرار.

(يقوم سجين الفراغ بفك العرى والأزرار وإنزال بنطاله إلى الأرض)

لأعود إلى عزلتي وهيولاي... وأتذكر اللحظة التي كنت فيها دفقة من النشوة في التدافع النبيل الذي قام به رجل اسمه أبي، مع ساقين فرحتين لامرأة اسمها أمي... أمي التي تذكرني بالسحاب.

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: (يعود لرفع ثيابه)

ومن أجلك أيها القاضي... سأعيد الأزرار والعرى لأشكل داخلها... رجلاً يشبهني... رجلاً أوقعته الحيرة في الخطوط الفاصلة بين التاريخ والفيزياء.

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: تريد أن تعرف من أنا... أنا مواطن من الجنوب. من جنوب هذا العالم... وأحتاج إلى إنسان مثلي لأشكل معه الرقم (11) الذي يشبه الناطحتين وأخشى أن يكون مثلهما مهدداً بالانهيار.

القاضي: (صوت مطرقة) (سجين الفراغ يضع شعراً مستعاراً بلون أشقر)

سجين الفراغ: معك حق... فملامحي ولون عيني ولون شعري وبشرتي كل هذا يوحي وكأنني من الشمال.. ألا تعتقد أيها القاضي بأنني أقوم بمحاولة لتضليلكم.

(صوت ضحك من بعيد)

دعني أهمس لك أيها القاضي بأنني نمط غريب من أنماط تسرب الجينات واختلاطها بين القارات والحضارات عبر القرون المختلفة وسوء الفهم الأخاذ... لقد تمكنت الروح المطلقة... والجينات الحرة المتباينة أن تتعارف وتلتقي لتصنع شيئاً ساخراً... اسمه عولمة الغرائز والجينات... إن هذه العولمة الباهرة... لا تتحقق إلا إذا التفّت الساق على الساق لتتصاعد بعدها صرخات الحب والشهقات مثل نوع عجيب من السحاب، لينشطر الناس ويتعارفوا ويغمر الأرض المطر الذي ينبت اللهفة والمودات، وليس الناطحات.

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: من حقك أنت وهيئة المحلفين... مطالبتي بالتبسيط الشديد... فأنا نمط من الناس الذين يتحدثون كلاماً ملتوياً تتعدد مستويات فهمه... لذلك يصعب تحديد صفاته ولعناته... لقد طلبت مني المدربة التي أرسلتموها لتعليمنا الليونة والحركات أن أستخدم معها لغة سهلة يفهمها جسدها... لتساعدني على المشاركة وإطلاق الجينات، وأكدت لي بأنها مستعدة للتضحية بأزرارها الكثيرة لتصير أمامي دون موانع وثياب. ولكنني تجاهلت الأمر ولم أفكر بالتضحية بزر واحد من أزراري... وكانت بيننا العزلة والاحتقان عوضاً عن المودة والاحتضان..

لذلك صار من واجبكم النظر إلي بارتياب. والتأكيد على أنني متهم غير عادي... متهم يمتلك أزراراً كثيرة لا تعينه على إطلاق نفسه من ثيابه فحسب؛ ولكنه قادر بهذه الأزرار أن يشن حرباً كونية... تستعصي على الأزرار الاستراتيجية التي تتحكم بها مراكز الأبحاث. ولأنني كذلك يمكن اعتبار هذا الشيء المملوء بالكدمات والواقف أمامكم دون مخاوف ودون ارتياب، متهماً كونياً لأنني تجاهلت الحاجات الضرورية للمدربة، وتحولت عنها لأقوم بإغواء إحدى ناطحات السحاب.

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: أبداً... أنا لا أفكر بنطح العالم... ولكنني أحاول أن أمسح عن جبهتي وما يتفصد عنها من أخيلة وصور مملوءة بالأهل والدماء.

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: تريد أن أسرد عليك سيرتي من البدايات؟

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: وتريدها دون مبالغات... ولكنني

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: نعم... نعم... هذا ما كان... كنت في الماضي متفوقاً في علوم الفيزياء والرياضيات، وبسبب تفوقي حصلت على منحة من الجامعة.

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: نعم... أحببت في بلدي طالبة تدرس الآداب والعلوم الإنسانية وتختص بالتاريخ. كنت أحب الفيزياء أكثر من التاريخ... لكن وجود الفتاة أربك المعادلة. في البداية ترددت،

بسبب كثافة التاريخ في كلام الفتاة وفي تقاطيعها... لكنني ما لبثت بعد عدد من اللقاءات أن قلت... ما دمت أحب الفتاة... فلا بد أن أحب الأشياء التي تحبها ودون أن انتبه صرت متيماً بالتاريخ.

ثم قررت مع الفتاة أن نتزوج على عجل

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: تسألني لماذا تزوجت على عجل وأنت تعرف بأن التاريخ حركة وصيرورة.؟.. وقد خشينا أن تتسارع حركته ويفلت منا أو تفلت منه... وكان الزواج على عجل. هو من يساعدنا على فهم المعادلة.

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: طبعاً لا أستطيع تأجيل الزواج... لو أنك تراها ، فتاة مثلها تشبه الزلزال... وليس بمقدور أحد أن يتعرف إليها ويؤجل زواجه منها.

ولم أكن أستطيع التأجيل لأسباب تتعلق بالفيزياء وتدفق الهرمونات.

لقد أحسست بعد أن بهرني حضورها بأهمية أن تكون للفيزياء علاقة بالتاريخ، ثم جاءت المناسبة عندما تخرجت في الجامعة بتفوق، وجاءتني فرصة مغرية لمتابعة الدراسة والاختصاص.

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: أين... أين... هل تسمح لي أيها القاضي أن أقرع رأسي لأستثير فيه أحسن الذكريات.؟..

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: (يتابع التذكر وقرع جبهته)

أين... أين... نعم... تذكرت، لقد جاء جاءتني الفرصة للدراسة في الشمال البعيد قرب ناطحات السحاب... ولأن مثل هذه الفرصة لا تتاح حتى للملائكة لذلك وافقت. نعم وافقت... وافقت دون تردد

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: وافقت على ماذا؟... وافقت على الزواج... فلقد جاء من يهمس لي... بأن الدراسة قرب الناطحات تغضب التاريخ وخوفاً من فقدان الفتاة التي أحب... تزوجتها. وبعد أن تزوجتها... تركتها... حتى لا أفقد المنحة الغالية، وقررت السفر لمتابعة الدراسة والاختصاص.

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: كيف تزوجتُها؟... كما يتزوج جميع الرجال!... وقد فعلت ذلك دون أن أنسى أن أحضر لها لفافة ورقية كاملة، لتمسح ما علق بها من دماء وذكريات، وعندما قمت

بما يمليه علي الزواج من واجبات، نهضت إلى المغاسل لإزالة أنبل اللحظات.

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: أبداً... لم أكن متسرعاً أبداً... لأن المغاسل كانت في الجوار... والفتاة التي تزوجتها... لم تكن متسرعة أيضاً غير أنها وبعد محاولات هائلة على السرير مكنتنا من الطيران إلى السحاب... نهضت الفتاة بانفعال... وأشارت إلى الباب وطلبت مني السفر دون إبطاء... وألحت في الطلب. وظلت تلح حتى ضاقت علي الأرض والجهات... وامتلأ المكان المجاور للباب... بحقائب السفر والأكياس.

كان أمراً غريباً أن تلح امرأة على زوجها ليسافر وهي لا تزال في أيامها الأولى للزواج... وعندما سألتها عن الأسباب أجابتني بعينين محمرتين من الحب والانفعال، بأن للتاريخ حقائقه وبأن صناعة المستقبل أهم من انفعالات الزوجات، ثم دفعتني بقوة وأغلقت خلفي الباب بعد أن ألقت الحقائب والأكياس على الأدراج...

(موسيقى كئيبة)

سجين الفراغ: عندما وصلت إلى المطار... التفت بقوة إلى الخلف وقد ملأني شعور قوي... بأن للتاريخ أخطاءه أيضاً وأن الارتهان لدراسة التاريخ وحده... يشوش أذهان الزوجات.

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: بعد أن وصلت... تجاوزت هذه الحالة... وبدأت أشعر بيد زوجتي وهي تدفعني... وظلت تدفعني حتى عبرت المحيط وأصبحت المسافة واسعة بيننا وبين تذكر اللحظات الحميمة... وأنبل المودات...

(صمت)

... حين وقفت إلى جوار إحدى ناطحات السحاب شعرت بعجزي الكامل عن التذكر... وبدأت بالدهشة واللهاث، بعد مرات كثيرة، أصبت بالتعود والنسيان... مما أعانني على متابعة الدراسة والاختصاص.

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: في البدء أصبت بالحيرة، ولم أتمكن من تحديد الاختصاص، وعندما أشاروا إلي بالمتابعة في معهد تفكيك الحضارات وافقت بسرعة بسبب غرابة الاختصاص، وطرافة الأسماء.

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: كنت مثلك مستغرباً... غير أنني تعودت بعد أن شعرت بأن الدراسة أصبحت أشبه بلعبة مسلية، وكنا خلال دراستنا نحصل على الكثير من الترفيه والمكافآت.

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: لن تصدق إذا قلت لك... إن القائمين على إدارة المعهد كانوا يرغبون في تفكيكنا

أولاً... وذلك عن طريق المتع السهلة والفتيات المستجيبات... هكذا بدأنا نعتقد، فبعد أن تفكك الفتاة أزرارها وتستسلم للأصابع والشهقات نشعر بأن تفكيك الحضارات الأخرى فعل سهل وجذاب ثم... وبصورة غير مبررة، نقلونا جميعاً إلى المطارات، وأنزلونا بعد طيران طويل في صحراء شاسعة... ثم حملونا على ظهور الجمال والسيارات وأوصلونا إلى معسكرات متخصصة وأخضعونا فيها لبرامج مكثفة... وقراءات

ثم عرضوا أمامنا تصاميم مصغرة لدول عميقة في التاريخ وحضارات عظيمة وطلبوا منا... أن نقرأ عليها التعاويذ والتمائم وننفخ على هذه التصاميم لتتفكك وتنهار. وبعد كل طقس... كنا نتدرب بشكل مكثف على إطلاق النار والأكاذيب والسخريات.

كنا مستغربين أول الأمر. ثم مال بعضنا للتصديق... وبعد غرابة وتحديق ملنا جميعاً... وشكلنا حلقة وانتظمنا في سلكها اللامرئي.... وبدأنا بمرافقة الإيقاعات الشرقية الجميلة تردد الأدعية والأذكار، وبالغنا بالدوران كالأفلاك وانتظمنا في سلك الإيقاع والنشيد حتى دارت بنا الأرض، وبدأت الأشياء والنماذج المصغرة للحضارات بالاهتزاز والانهيار وتحولت المدن المشيدة إلى غبار

(يقوم سجين الفراغ بالرقص والدوران على أصوات الأناشيد والإيقاعات)

بعد أن أنجزنا بعض أهدافنا... وزاغت أبصارنا من وطأة الدوران أعادونا إلى حيث كنا... ثم أخذونا في جولة ترفيهية لزيارة إحدى الناطحات... لنتبين الفارق بين الحضارات الآيلة للخلود، والحضارات الآيلة إلى زوال... ثم أشار المهندس المختص إلى الناطحة وقال، كما قال مهندس سفينة التايتانك العملاقة يوم تم إطلاقها إلى عباب المحيطات... حتى الله لا يستطيع أن يدفعها إلى للانهيار.

في ذلك اليوم بدأت أنتبه للناطحات... انتبه طويلاً وعميقاً حتى أصاب بالحيرة والاحتقان... ولم أكن أعرف يومها... هل كنت متيماً بالناطحة... أو راغباً في الهرب منها إلى أبعد مكان، وفي إحدى المرات وقد أحسست بحالة قصوى من الانتباه للسحب وكيف ينشطر ويتلوى ويهرع إلى غياب... عندها لم أستطع إلا أن أملأ الزمان بالصراخ.

(سجين الفراغ يتمايل ويكاد يقع)

القاضي: (صوت مطرقة)

سجين الفراغ: ناطحات السحاب معضلة... إنها تدفع الكائن الذي يدخلها أو يجاورها إلى الإحساس بالضآلة والاندحار، لقد ذهبت في الأمر بعيداً إحدى المرات... وحاولت الصعود إلى أعلى الناطحة... وعندما صرت أعلى من السحاب تأملت وتضاءلت... لم يكن العابرون إلى جوار الناطحة من البشر والدواب والسيارات أكبر حجماً من الفئران، عندما نزلت... جلست على الأرض المجاورة لناطحة السحاب مثل رجل له ثياب رثة وكرامات وبدأت أردد إلى جوارها ما أعرفه من الأدعية والأغنيات.

ـ من التراب إلى رؤوس الأشجار أيتها الرائعة.

ـ من السحاب الباهر إلى مصبات الأنهار

كنت أغني وأنا أتأمل ناطحة السحاب بانبهار وإعجاب؛ بعد ذلك انتفضت كأنما أفقت من غيبوبة وقلت لنفسي.

لا يحق لشيء أو دابة أو كائن أو بناء هائل أن ينطح السحاب، وبسبب الانفعال... انتقلت من مقام الدهشة إلى مقام الغناء وأنا أردد... لا يحق لشيء أن ينطح السحاب.

وتابعت الغناء والدوران... حتى امتزجت الكلمات بالهواء ووصل الخبر إلى مدير معهد تفكيك الحضارات الذي أتابع دراستي فيه... فطلب مني الحضور لمقابلته وعندما وصلت... استقبلني بتفهم وامتعاض... وأخبرني بأن أحوالي لم تكن مستقرة في الأيام الأخيرة... وهذا أمر يمكن تفهمه واحتواء نتائجه... وأرجع الأسباب لطبيعتي المحافظة وابتعادي عن النساء، ثم نصحني بضرورة طلب إجازة لمدة شهر والعودة إلى بلدي لأتمكن من المقارنة والتلاؤم ومعرفة الفوارق، بين الحضارات المؤسسة على البرامج، والحضارات المؤسسة على الركام، ثم أكد لي بأني أعيش حالة من اختلاط الدلالات والأحجام... وسألني إن كنت قد ذهبت إلى جوار إحدى الناطحات في الأيام الأخيرة.

ثم قدم لي بطاقات السفر إلى الوطن وتمنى أن أقضي في ربوعه أسعد الأوقات... ثم نهض مودعاً... وشد على يدي وقد علت وجهه ابتسامة مفتوحة على أكثر من احتمال... وقبل أن أحرر أصابعي منه قال: أنت تعيش حالة مربكة من الحنين للأوطان.

القاضي: (صوت ضربة)

سجين الفراغ: نعم... عملت بنصيحته وعدت إلى الأوطان... فلقد دربت نفسي منذ نشأة أظافري وأحلامي على الانصياع، ولم أكن أستطيع الحركة دون أن تحاصرني النصائح من كل مكان.

لذلك تلقفت نصائحه كما يتلقف المشردون عن ديارهم قطعة خائفة من الأوطان... وكانت نصائحه مثقلة بالتشجيع والمكافآت.

القاضي: (ضربة مطرقة)

سجين الفراغ: نعم... نعم... حصلت معي في الطائرة بعض الأحداث. في البداية مرت الأمور بسلام... وكان مقعدي في الطائرة يجاور النافذة، ويشرف على محيطات لا حد لبياضها من السحاب. الذي أدهشني أكثر من السحاب... إن مضيفة الطائرة كانت تتحرك بعينين باسمتين... وكان نهداها يرفان أمامها كأنما يعينان الطائرة على المزيد من الطيران.

كانت المضيفة تشبه امرأة لمحتها في أماكن كثيرة وحضارات متباينة... وقد لاحظت المضيفة تحديقي الطويل في زجاج النافذة وانصرافي الطويل لتأمل حركة

السحاب أكثر من انصرافي للتحديق بها... فتأملت عزلتي وكادت أن تسألني عن الأسباب. وكنت محتاجاً إلى إشارة بسيطة منها لأتمكن من تحديد المكان الذي شاهدتها فيه... وكان الأمر يتطلب انحناءة عميقة من المضيفة انحناءة تمكنني من أن ألمح إن كانت في أعلى ساقها شامة مثل تلك التي لمحتها مصادفة على ساق زوجتي... ومن يومها لم تغادر ساقها وشامتها ذاكرتي.

لعل ولعي بالناطحات... مردُّه إلى اعتقاد غريب أصابني... وهو أن الناطحة تشبه ساق امرأة فاتنة... وأن أعلى الحفاوة بالساق أن تكون في وضعية الاستلقاء والمدافعة والاحتواء...

غير أن الممرضة رغم تنورتها القصيرة الفاضحة... لم تكن مضطرة إلى الانحناء العميق لتمكنني من مشاهدة الشامة التي ستنتشلني من حيرتي.

بعد مدة من الطيران... لم تعد المضيفة تلتفت إلى جهتي وغيومي وعزلتي... ثم بدت لي بعد انصرافها للعمل بأنها نسيت عادة الابتسام، وبسبب ذلك لم أعد قادراً على الانتباه إلى موضع الشامة في أعلى الساق... حتى ولو اضطرت المضيفة الجميلة إلى الانضمام إلى نادي العراة.

ثم تسارعت الأمور... وبدت لي الطائرة... وكأنها تحاول الهرب من المجرات... وخلال ذلك اقترب مني رجلان... وأخبراني بأنهما من عناصر أمن الطائرة... وطلبا مني اللحاق بهما دون صخب أو احتجاج حتى لا أثير مخاوف بقية الركاب...

وفي قمرة خاصة في أعلى الطائرة مخصصة للركاب الرسميين أو لعمليات الاستجواب... طرحا علي الكثير من الأسئلة تتعلق بتحديقي الطويل في السحاب. وفي الأجزاء المكشوفة من سيقان المضيفات، ثم سألاني إن كنت أنتمي إلى ثقافة مضادة للناطحات.

عند ذلك اضطررت إلى إبراء الوثائق والشهادات بطاقات الاعتماد، فارتبكا واعتذرا مني بشدة وأعاداني إلى حيث كنت.

وكانت المصادفة الهائلة... أنني عندما جلست.. والتفت إلى النافذة... لم ألمح أي أثر للسحاب.

القاضي: (ضربة مطرقة)

سجين الفراغ: تريد مني العودة إلى المضيفة... المضيفة...

(يقرع رأسه ليتذكر)

عندما عبرت المضيفة في المرات التالية وانحنت أكثر من اللازم وهي تقدم الخدمات للركاب... ولمحت أعلى ساقيها.. لم أكن على قدر من الانتباه يمكنني من رؤية الشامات، وحين اقتربت المضيفة مني وانحنت كأنما لتقدم لي نهديها مع كأس العصير... لمحت شيئاً يسقط في الكأس... يشبه قطرة ماء. عندها أحسست بأن عبور المضيفة يشبه عبور قطعة حزينة من السحاب...

فهل يعقل أيها القاضي... هل يعقل أن يهرب السحاب من السماء ليتسرب إلى الطائرات؟... وعيون المضيفات الجميلات وأحزان الركاب الذاهبين رغماً عنهم للارتطام بالناطحات.

القاضي: (ضربة مطرقة)

سجين الفراغ: وبعد الذي حصل... وكمحاولة مني للترميم والعزاء. رغبت في أن أنهض إلى المضيفة لأجرها من ذراعها إلى المغاسل وأضمها إلى صدري بقوة بعد أن أفتح الصنبور المجاور وأحدثها عن الطريقة التي يتحول فيها السحاب إلى ماء.

القاضي: (ضربة مطرقة قوية)

سجين الفراغ: (كمن أصيب على رأسه بمطرقة)

آخ... معك حق... معك حق... لقد خرجت عن الموضوع عندما تحدثت عن المضيفة والماء والتدفق الجميل للأشياء... كان من حقك أن تمنعني من الأسترسال حتى ولو اضطررت لاستخدام المجنزرات... فأنا مثلك أميل إلى التعقل ولا أرغب في التحدث عن المغاسل بهذا القدر من الإثارة والجمال.

القاضي: (ضربة مطرقة)

سجين الفراغ: نعم... نعم... تريد معرفة الأشياء التي حصلت معي بعد أن وصلت

(صمت)

سجين الفراغ: عندما حطت الطائرة في المطار... وفتحت لنا المضيفة الباب... نظرت إلى أحزانها وحركة الماء في عينيها ونزلت... فتبعتني دون أن تلتفت إلى بقية الركاب... وسألتني إن كنت قد نسيت شيئاً في الطائرة.

فلم أتمكن من التذكر... ولم أتمكن من الجواب... وتابعت النزول العميق... لألامس ثرى الأوطان بمحبة وانفعال... ورغم أن الثرى كان مغطى بمادة اسفلتية كتيمة تستطيع أن تعزل التراب عن السحاب... غير أنني تمكنت بعد سجود عميق وارتهان أن أتلمس رائحة التراب... وعندما رفعت رأسي ونظرت... كانت أمامي... زوجتي التي تركتها منذ سنين، وقد تعرفت إليها من رائحتها ودون أن أضطر لتمديدها على الأسفلت لأبحث عن الشامات... والغريب في الأمر أنني تعرفت إليها رغم أن شكلها العام قد خضع لكثير من المتغيرات...

وأكثر ما لفت انتباهي فيها... بطنها البارز أمامها بصورة لا ينفع معها أي نكران. من طرفي استغربت الأمر، وكدت أن أسألها عن الأسباب... وقبل أن أنبس بحرف... وضعت يدها على فمي وطلبت مني تأجيل الكلام... وأشارت إلى حقائبي... فحملتها واتجهنا إلى الباب... وعندما صرنا خارج المطار... أمسكتني زوجتي من ذراعي

وقالت أنا جائعة... وأشارت إلى فندق قائم في الجوار... وسألتني إن كنت أرغب أن أدعوها على نفقتي لنتناول الطعام... أم تشارك معي في الدفع كما تفعل النساء قرب ناطحات السحاب... فأخبرتها بانفعال بأنني سأدفع... كما يفعل الرجال في هذه البلاد. وفي المطعم... سألتها عن بطنها الكبير... فقالت بغبطة،

صوت المرأة: أنا حامل.

سجين الفراغ: (يصرخ بانفعال)

حامل...

(سجين الفراغ يعود إلى حالة الصوت الواحد... المتهم)

سجين الفراغ: وكدت أن أغادر موقعي المقابل لها على الطاولة لأكون إلى جوارها، وأتمكن من ملامسة الجنين الذي يشبهني والذي ينمو مثلي في أقانيم الغربة والامتثال. ولكنني توقفت في منتصف الطريق الموصول إلى الجنين ورجعت إلى حيث كنت وسألتها

(سجين الفراغ يجلس خلف طاولة مجاورة وكأن المرأة أمامه...)

سجين الفراغ: أنت حامل؟... كيف؟..

صوت المرأة: (باستغراب) ماذا تقصد؟ (يمكن إظهار المرأة - ويمكن مشاركتها في الحوار وعدم الاكتفاء بصوتها وحده)

سجين الفراغ: أقصد كيف حملت؟

صوت المرأة: ألا تعرف كيف تحمل النساء؟.

سجين الفراغ: أقصد ممن حملت... من أي رجل؟

صوت المرأة: منك أنت.

سجين الفراغ: فصرخت... (يغير مكانه حول الطاولة) كيف... كيف تحملين مني وقد غبت عنك وعن البلاد... ثلاثة أعوام وأربعة شهور. وخمسة أسابيع وستة أيام؟

(يتأمل ساعته)

ثم رجعت إلى الطاولة ثانية لأصل إلى عنقها واضغط... وأتابع الضغط كما يفعل الرجال في بلادنا عندما تداهمهم الخيانات. وعندما عرفت المرأة سبب اندفاعي واضطراب ملامحي وأصابعي، قالت لي،

صوت المرأة: أرجوك... لا تحاول قتلي في صالة المطعم... وأمام الناس. ثم سألتني إن كان من الإنصاف قتل امرأة جائعة منذ ثلاث سنوات وأربعة شهور وخمسة أيام وست ساعات، وهي في حالة وحدة وانتظار.

سجين الفراغ: عندما سمعت الكلام تريثت وأدخلت أصابعي في جيب بنطالي، وطلبت منها متابعة الطعام. والذي أدهشني أيها المستشارون والقضاة أنها كانت تأكل بشهية كما

تفعل النسوة العفيفات؛ وعندما سألتها عن سبب شراهتها ، قالت:

صوت المرأة: بسبب فرحي بقدومك.

سجين الفراغ: عند ذلك أدركت الأسباب التي تدفع المحكومين أمثالي إلى الأكل بشهية قبل أن ينفذ فيهم الحكم بالإعدام... بعد أن أتمت زوجتي طعامها... نهضت وبطنها الجميل بتقدمها وذهبنا جميعاً إلى البيت.

وعندما دخلت...وتأملت الجدران والأثاث وغرفة النوم. كان كل شيء على حاله... كأنما غادرته للتو.

وكانت صورتي بالحجم الكبير تملأ الجدار المواجه للسرير حيث كنا ننام... بعد أن أتممت جولتي التفقدية... خرجت أصابعي عن صمتها وبدأت بالاشتعال ثم امتدت إلى عنق زوجتي وأطبقت على عنقها وضغطت بقوة وإخلاص... عندها اضطررت إلى مؤازرة أصابعي... فتابعت معها الضغط وأخلصت له حتى صار وجهها يشبه وجه امرأة وهي في حالة مخاض، ثم أطلقت صرختي التي اهتزت لهولها العظاءات وهي في الأرحام وقلت لها: إنني أغتفر للمرأة كل شيء سوى أن تهزأ بمعرفتي بعدد الأيام والحساب.

فكيف يمكن لامرأة أن تحمل من زوجها بعد أن غاب عنها مدة تزيد على ثلاث سنوات؟

ثم تابعت الضغط بهمة واقتدار. واستغربت، كان السلام يغمر وجه زوجتي الجميل... لذلك لم تحاول البكاء والصراخ، رغم بطنها المنتفخ الذي يعيق حركتي ويحول بيني وبين أن أضغط بقوة واقتدار.

وعندما مالت عيناها السماويتان إلى الاستسلام والغياب تذكرت أيامي الأولى معها... وتذكرت صوت الباب. ثم وبصورة لا أفهمها تردد في روحي صوت بكاء طفل قادم من أقصى الزمان صوت ملفح بالملائكة والسحاب... فاسترخت أصابعي... وهدأت نفسي... فتأملت عنقها المملوء بالخدوش وشعرت رغم السفر الطويل والحضارات المتباينة... بأنني ما زلت أحبها... لذلك ابتعدت عن عنقها الحزين وهممت بعناقها... ثم تراجعت وأحضرت منديلاً لأمسح به دموعها...

ثم أجلستها على طرف السرير وسألتها عن الفاعل... وقد غمرني ميل جارف إلى للسلام والغفران... فما كان من زوجتي سوى أن نظرت إلي بعتاب... ثم أمسكت يدي وتمددت على السرير، وكشفت عن بطنها المنتفخ العجيب وجرتني إليها ووضعت رأسي قرب سرتها وقالت لي... اسمع... إنه ينطح... إنه ينطح... فتذكرت نفسي ورأسي... وتحسست بقايا جبهتي عندما كنت أحاول أن أنطح ناطحات السحاب... وتساءلت هل يمكن للسحاب أن يكون إلى جوار الأجنة في الأرحام؟

ثم وضعت وجهي قرب أسرار المرأة وسرتها وأصغيت وتحسست... وشعرت بالجنين

كأنما يتحرك بعصبية مثلما يتحرك كائن تام الخلقة والخلق داخل زنزانة انفرادية... مع فارق كبير، زنزانة الصغير العذبة الهائلة... تمنحه الحياة والقوت... وزنزانة السجن تجعلنا نموت. وكان جدار البطن يهتز في موضع ويشف في موضع آخر... في مثل هذه الحالة... كيف لرجل مثلي أن لا يقع على الأرض وهو يبكي مثل رجل لم يذهب في حياته إلى الغرب... ولم يكن في يوم أو ساعة متفوقاً في علوم الفيزياء والرياضيات.

ثم وبصورة مباغتة انتزعت رأسي من على بطنها وأزحت عن جسدي ورؤياي هذه الأوهام... متجاهلاً أنني كنت في حالة انفعال وبكاء... ثم حدقت في وجهها وسألتها عن الرجل الفاعل وعن الأسباب... وهل تعرضت في غيابي اللعين... لعملية اغتصاب. فأنكرت ذلك وأجابتني.

صوت المرأة: لا يمكن للمرأة المحلية أن تفرح بجنينها إذا جاءها بعد عملية اغتصاب.

(سجين الفراغ يمسك المرأة إن كانت حاضرة... أو يمسك ظلالها إن كانت غائرة... ويصيح)

سجين الفراغ: فأمسكتها يا سيدي وهززتها وصرخت في وجهها من حقي أن أعرف... فالمعرفة حق من الحقوق التي أكد عليها بيان حقوق الإنسان، عند ذلك نظرت في وجهي وصرخت

(سجين الفراغ يتراجع)

صوت المرأة: بعد غياب ثلاث سنوات وأربعة شهور وعدد هائل من اللعنات والأيام.. تأتي لتحدثني عن حقوق الإنسان... دون أن تذكر شيئاً عن حقوق الزوجات والنساء الوحيدا؟

سجين الفراغ: فاستغربت كلامها وقلت: ولكنك دفعتني إلى الباب... وقلت إن صناعة المستقبل أهم من الحب والغرائز وأكثر دفئاً وحناناً من الزوجات... فقالت لي:

صوت الزوجة: قلت لك ذلك... وتمنيت أن تلتفت إلي لتقول... إنني أهم عندك من المستقبل، ولكنك لم تفعل... ولم تلتفت

سجين الفراغ: فأخبرتها بأنني صدقت كلامها... وهذا ما يفعله المحبون العظام. فقالت لي.

صوت الزوجة: تصدقوننا في الكلام الذي يؤدي إلى الفراق... ولا تصدقوننا في ما سواه

(بكاء)

لا تصدقوننا في ما سواه...

سجين الفراغ: كان عليها أن لا تفعل... كان عليها أن تنتظرني عدة أيام فقط... كنا خلال هذه الأيام... سنتمكن أنا وفريق العمل في المعهد ومركز الأبحاث من الوصول إلى المعادلة... المعادلة التي تمكننا من التحكم بالحضارات الآيلة إلى الانهيار وتفكيكها عن بعد... ولكنها لم تنتظر... وكانت فوق ذلك تتساءل أسئلة صعبة... أسئلة تفوق الاحتمال... أسئلة تتعلق بخططنا وبرامجنا، وهل وضعنا خطة تتيح لنا

التحكم عن بعد بالحياة والزوجات وتفكيك عناصر الود التي تتشكل على الأسرَّة لحظة تدفق الحنين والجينات؟ وفوق ذلك أخذت تبكي...

(صوت بكاء)

سجين الفراغ: مما دفعني إلى الغضب والصراخ، فأمسكتها من عنقها ثانية وصرخت... لا توجد في كتب الفلسفة والشعر ولا في العقائد المتهاونة... ولا القوانين المتعسفة لغة تستطيع تخليص الزوجة الخائنة من الأظافر والعتاب...

(صمت)...

لقد اكتشفت بعد ثلاث سنوات وأربعة شهور وخمسة أسابيع وستة أيام، أنني ما زلت أحبها... لذلك اضطربت علاقتي بالمعادلات وهندسة الفراغ والامتلاء، وعدت وكان الفضل في ذلك للناطحات.

فلماذا تفاجئينني بالكلام... وتقولين لي إنك ما تزالين تحبينني وتنتظرين قدومي... كيف لها أن تحبني... ثم تستقبلني في المطار ببطن منتفخ يكاد أن يصل إلى السحاب... وفوق ذلك تشير إلى الجنين وتقول... إنه ينطح... ينطح... لذلك فقدت ما لدي من صواب ومعادلات وهاجمتها وصرخت في وجهها... ابن من هذا... ابن من؟ وكدت أن أضغط أن أضغط ربما لألد نيابة عنها... وعندما ضغطت كثيراً... أجابتني مذعورة

صوت الزوجة: ربما هو ابنك.

سجين الفراغ: وعندما اتهمتها بالكذب... وذكرتها بالأيام قالت دامعة

صوت المرأة: لا أعرف... ربما هو ابن رجل سواك... رجل يشبهك وقد فعلها دون أن أراه... فلا تحاول قتلي... ليس من أجلي وإنما من أجل الجنين الذي لا ذنب له.

سجين الفراغ: فاستغربت منها هذا الكلام... فأنا لم أكن أتحدث عن القتل وإنما عن الخيانة... رغم أنني أعرف بأن للخيانة فحيحاً وأصداء... وهي تذكر بالقتل وتزين له... وعندما اقتربت من عنقها ثالثة وحاولت وهممت بدأت زوجتي تصرخ وقد امتلأ وجهها بآلام المخاض، وقبل أن تتهاوى على الأرض طلبت مني أن أحضر لها طبيباً لتتمكن من الولادة بسلام. فهرعت إلى الهاتف وطلبت طبيباً من أحد المستشفيات وكنت في حالة اضطراب... هل أذهب لإحضار الطبيب أو أترك الأمور على حالها؟... فالحياة قادرة أكثر مني في الرد على الخيانات... بعد تردد حسمت الأمر وذهبت لإحضار الطبيب رغم أنها قالت لي... إن الجنين قد يكون ولدي وربما لا يكون، لقد كنت في غربتي أتذكر زوجتي في الحلم وهي في وضعيات مثيرة وأحس وكأنني معها أقرب ما يكون إلى الـ... هل يمكن للحمل أن يتحقق عن بعد؟... بعد أن صار ممكناً التحكم بالحضارات وتقويضها عن بعد أيضاً، عندما وصلت إلى المستشفى وتحركت في أروقته وممراته التي تشبه المتاهة... مثل فأر جائع يبحث عن قطعة جبن، في أحد الممرات ارتطمت بشيء يشبه طبيباً فتشبثت به وطلبت منه الذهاب معي... فاعتذر لأنه الطبيب الوحيد المناوب... عند ذلك لجأت إلى الحلول

المحلية... ودفعت له مبلغاً كبيراً من المال... فوافق وترك المستشفى بعد أن حمل محفظته الثقيلة ومضى معي. عندما وصلنا إلى البيت وغرفة النوم... فوجئنا بالصمت الثقيل... كانت المرأة ممددة على الأرض جوار السرير دون حراك. وبعد أن عاونته على حملها ليقوم بفحص جسدها. رفع الطبيب إلي رأسه وقال: إنها ميتة.

فصرخت: كيف لها أن تموت في غيابي... لقد تركتها وكان صراخها يكاد يصل إلى الله ثم قلت له: أرجوك حاول معها من جديد.

فقال لي: لا فائدة.. إنها ميتة تماماً... وأكاد أجزم بأنها ميتة منذ زمان بعيد.

فقلت له: كيف يكون هذا وقد تركتها منها برهة وكانت في حالة مخاض وكانت ملامحها فرحة رغم ألمها الشديد... فأين هو بطنها وأين الجنين؟

فقال لي الطبيب: لا أعرف.

فأمسكته من عنقه ورجوته أن يتأكد فعاد لفحص الجسد من كل جهاته ومراميه... وعندما أتم الفحص حدق في وقال: كانت تعيش بوادر ما يسمى بالحمل الكاذب فاستغربت وقلت للطبيب ـ كيف ذلك؟... وأنا أظن أن الكذب يخص البشر والكلام والعيون، ولم أكن أعتقد أن الكذب يخص الحمل وأشكال الخلق الأولى. فتأملني الطبيب وقال: أحياناً تنتشر الأكاذيب لتملأ كل شيء فصرخت بقوة وإتقان... هذا مستحيل... فقد سمعت عندما وضعت أصابعي على عنقها وضغطت.. بكاء طفل صغير... وعندما شدَّت وجهي إلى بطنها وقالت لي اسمع: أحسست بشيء داخلها يتحرك وشعرت بأنه فوق ذلك ينطح... فهل تنطح الأكاذيب كما تفعل الأجنة في البطون؟ يومها لم أكن أعرف أن علامات الحمل الكاذب... تشبه علامات الحمل الصحيح... وبأن الحمل الكاذب يحصل بعد اضطرابات روحية وحب جارف للرجل. وجوع عميق.. ما تلبث المرأة الحامل بعده أن تموت بفعل الخيبة والأكاذيب. لقد شعرت وقتها بأنني حكمت على امرأتي بالموت عندما اتهمتها بالخيانة... وبأنني لعبت دور القاتل دون أن أنتبه لدوافع القتيل.

بعد ذلك قرر الطبيب حمل المرأة الميتة إلى المستشفى لتشريح جثتها ومعرفة كثافة الحب والجوع اللذين أوديا بها. غير أنني رفضت تشريح جثتها وصرخت... هذا الجسد ليس جثة... إنه جسد المرأة التي أحب... ولن أمكن أحداً من العبث بفتنتها. فتأملني الطبيب بارتياب وقال: ولكن أحداً سبقنا وعبث بها... وأشار إلى الخدوش العميقة على عنقها وقال:

صوت الطبيب: لابد وأنها قبل أن تموت قد تعرضت لهجوم عنيف؛ والشرطة وحدها المخولة بمتابعة التحقيق.

سجين الفراغ: ثم مضى إلى جهاز الهاتف المجاور ورفع السماعة

(صوت رنين هاتف)

سجين الفراغ: عند ذلك التبس علي الأمر... وأصبحت أمام خيارين صعبين... هل أقع إلى جوار جسد المرأة التي أحب، لأطلب منه أن يغفر لي ما فعلت... منتظراً قدوم رجال الشرطة للبدء

بالتحقيق؟ أو أقوم بمحاولة للهرب لأتمكن من تذكر امرأتي التي أحب بعيداً عن الشرطة والقوانين، ولأنني من الرجال الذين يعتقدون... بأن المكان الذي تدخله الشرطة... تهرب منه الحقيقة... لذلك هاجمت الطبيب ودفعته وهربت.

(محاولة دفع، صوت ارتطام... ونافذة وهرب... وعودة من الطرف الآخر...)

وتابعت الهرب بهمة ولهاث عميق حتى وصلت إلى الطرف الآخر من العالم..الطرف الذي يحاور الناطحات... ويخفي اللهاث والمحبين وخلال هربي كنت أحس بفصيل غامض من الرجال المسلحين يطاردني... وعندما وصلت وعبرت المحيط كان رجالكم بانتظاري فألقي بي دون محاكمة في الزنازين... ثم جاء من يخبرني بأن عقوبة الإعدام بانتظاري.

القاضي: (صوت مطرقة)

لقد أعددناك للهجوم على الحضارات الأخرى فلماذا ..؟ لماذا؟

سجين الفراغ: إنني يا سيدي.. وبقرنين من عجين وطين لا أستطيع الانقضاض على أحد... سوى زوجتي.

القاضي: نحن لا نحدثك عن زوجك... نحن نحدثك عن الخيانة.

سجين الفراغ: كنت في حالة غريبة، فلقد اضطربت معرفتي وتغيرت. وبدأت أحس أن الحضارات التي تحاول النيل من السحاب هي الحضارات المهددة بالخراب.

لقد قمتم بعد انهيار الناطحات بمهاجمة الكثير من الأبرياء والقليل من الأشرار، وقد عذرتكم في هذا فأنتم حين تحاولون القضاء على الأشرار فستخسرون الكثيرين من أصحاب القرار في بلادكم.

(صوت ضحك... يشارك به القاضي... وآخرون)

سجين الفراغ: كنت أرغب أن أضحك مثلكم على الدعابة... غير أنني لم أتمكن.... فلقد فقدت مثل الكثيرين طفلاً مختلفاً، طفلاً شكله الهواء الغامض والحب في رحم زوجتي، . طفلاً كان من الممكن أن يكون ولدي. لذلك لم أوقع على البيان...

ثم تجرأت على نطح الجدران والأصدقاء

القاضي: لذلك نتهمك بالإرهاب.

سجين الفراغ: وزوجتي.. ألن تتهموني بقتلها... وقتل الجني؟ن.زوجتي التي استبدلت بنورها الأرقام والصراع الدائر بين الحضارات وبين الحديد والطين والعجين لقد تجرأت على نطح الأشياء... لأسباب تتعلق بالسخرية التي ملأت صفحات التاريخ، تلك السخرية التي لا يفهمها سوى الهنود الحمر، وأطفال العراق وفلسطين، هؤلاء الذين ينتبهون أكثر من سواهم إلى السحاب.

(صوت مطرقة يرج المسرح)



التلّون..؟

مصطفى حقي

مسرحية

من فصل واحد وستّة مشاهد

(المشهد الأول)

ينار القسم الأيمن من المسرح.

المنظر صالة، في الصدر باب مغلق، الأثاث بسيط...

الوقت: صباحاً.

الأب (عبد الجبار) مع أطفاله الثلاثة ما بين السابعة والعاشرة من أعمارهم، أصغرهم طفلة (سهى) والأكبر (ياسر) ثم يليه (مهند)، (الأب يجهّز أطفاله للذهاب إلى مدارسهم، وهم بكامل ثيابهم المدرسية وكل يحمل حقيبته).

الأب: خالصين، أنت يا صغيرة، سهى، سندويشتك في الحقيبة تأكلينها عندما تجوعين.

وأنت يا ياسر، هل نسيت شيئاً من كتبك، وسندويشتك في الحقيبة أيضاً.

وأنت يا سعيد، أشرفت بنفسي على تجهيز حقيبتك، ووضعت لك خرجية، لا تنس أن تنتبه إلى الأستاذ في حصة اللغة العربية.

(يفتح لهم الباب، يخرجون) وداعاً إلى لقاء...

(يغلق الباب خلفهم)

(يخرج قليلاً من الصالة ثم يعود ويتجه إلى الباب الموصد، وينقر بأدب).

الزوج: أم سعيد... عزيزتي... أم السعادة...

(لا ترد...)

: أم سعيد... حبيبتي... زوجتي الغالية...

(تخرج برداء النوم وهي تتمطى وتتثاءب)

الزوجة: ولماذا أيقظتني؟... كنت في حلم جميل...

الزوج: لنشرب القهوة معاً وتعيشين معي في الواقع بدلاً من الأحلام.

الزوجة: اشربها وحدك.

الزوج: لا أستطيع يا غاليتي، لقد أدمنت على وجهك الجميل كل صباح...

الزوجة: تعوّد، لن تخسر شيئاً.

الزوج: لا أستطيع أيضاً.. سأخسر يومي كلّه إن لم أشرب قهوتي معك يا أجمل امرأة...

(يخرجان من الصالة)

ـ يطفأ النور ـ

(المشهد الثاني)

يُنار القسم الأيسر من المسرح على موقف باص...

عبد الجبار منتظراً ينظر في ساعته.

عبد الجبار: العمى... لقد تأخرت (محدثاً نفسه) معلوم، يجب أن أوقظ الخانم، وأسقيها القهوة بيدي، أسقيها الـ... قسماً إن زادها معي مراقب الدوام هذا اليوم سأعود وأقيم القيامة على رأسها، قال إنها لا تشرب القهوة إلا من يدي، أخ لو كنت وجدت قطاً في ليلة عرسك يا عبد الجبار، لكانت هي من تقدم قهوتك، راحت عليك مؤبّد... قلت لها عجلي في شرب قهوتك ولا تسردي لي الحكايات المملة، سأتأخر عن دوامي لا أريد مجابهة هذا المراقب اللئيم، ولكنها تبسط الأمور.

(مقلداً زوجته)

: بسيطة عبودي... دبّر راسك، أعطه لساناً حلواً، أنا لا أتمتع بشرب القهوة إلا معك، هل أرسلت الأولاد إلى المدرسة، هل نسيت شيئاً هل أشرفت على تجهيز حقائبهم، هل زودتهم بالساندويش، لم تقل لي ماذا سنتغدى هذا اليوم؟.

ـ يطفأ النور ـ

(المشهد الثالث:)

يُنار القسم الأيمن من المسرح

(مراقب الدوام (أبو سلام) خلف طاولته مظهره جَلِف وفي عينيه شراسة...

عبد الجبار يقف متردداً ثم يحزم أمره ويتقدم، بعد أن يحني ظهره ويمثل دور رجل ضعيف.

عبد الجبار: صبحك بالخير يا أحلى أبو حرب.. عفواً أبو سلام... الله يديم لك الصحة والعافية، سيدي بماذا أقسم لك... إن كل سيارات البلد تكركبت أمام الميكرو الذي يقلّنا وصار يمشي مثل السلحفاة، وهذا سبب تأخيرنا، ومنك السماح يا طيّب يا كبير القلب.

المراقب: (متأففاً) خلّصني... وحط حافرك هون...!

عبد الجبار: (فرحاً) على رأسي يا معلّم (ويوقع).. حافر... العمى قال حافر (محتجاً ثم راضياً) يا سيدي حافر حافر الله يجيرنا من الأعظم، المهم خلصنا، عجيب أبو حرب بل أبو سلام، أنه رائق هذا الصباح وعلى غير عادته، احمد ربك يا رجل مرّت على خير.

- يطفأ النور -

(المشهد الرابع:)

يُنار القسم الأيسر من المسرح، على مكتب حكومي فيه ثلاث طاولات، في الأول والثاني طاولة موظفين والطاولة الثالثة لعبد الجبار.

الأول: لقد تأخر زميلنا عبد الجبار وراح ياكلها.

الثاني: سيكتم على أنفاسه أبو سلام، ويجيب أجله.

الأول: سينزل فيه بهدلة وتقريعاً من تحت الدست، وأكيد سيرفع فيه عقوبة.

الثاني: خَرْجو، من قال له أن يتأخر عن دوامه، كلنا بالهوا سوا، خليه بيستاهل على شوفة هالحال...

(يدخل عبد الجبار، مصحجاً وضعه شامخاً، يتجه إلى طاولته بكبرياء، ويجلس دون أن يسلم). (زميلاه ينحنحان...؟)

عبد الجبار: خير... ما بكما تتنحنحان... مثل الـ...

الأول: كله خير، قلقنا عليك، تأخير أكثر من نصف ساعة...

الثاني: خشينا عليك من سطوة مراقب الدوام أبي سلام..

عبد الجبار: (بكبرياء) ومن يكون مراقب الدوام، ألا يعرف من أنا ثمّ كلّها تأخير ربع ساعة، قلت له وهل ستخرب الدنيا خلال دقائق معدودات، قلت له أنا ذاهب إلى مكتبي وطبق القانون كما تريد...!

الأول: وهل طبّق القانون...؟

عبد الجبار: عجيب أمركما، طوال هذه المدة التي أمضيتها معكما، ألم تعرفاني بعد...؟!

الثاني: نعرفك موظفاً بسيطاً، لا حول لك ولا قوة... مثلك مثلنا...

عبد الجبار: أنا عبد الجبار يا سادة، وأتحدّى مراقب الدوام أن يحرّك ساكناً.

(تدخل مراجعة حسناء، يأخذ معاملتها الموظف الأول وبعد أن يتفحصها يشير إلى عبد الجبار، تتجه إليه ويهبّ واقفاً بدوره مرحّباً)

عبد الجبار: (يأخذ المعاملة) أهلاً وسهلاً، تشرّفنا، تفضّلي اجلسي وعيناه في عينيها بشبق زائد، وبماذا أستطيع أن أخدمك أيتها الجميلة.؟

المراجعة: المعاملة بين يديك...

عبد الجبار: بل في قلوبنا...

المراجعة: ليسلم قلبك...

عبد الجبار: ولو أن معاملتك صعبة... ولكن من أجل عينيك سأحلّها (بينه وبين نفسه) تساوين عشراً من زوجتي أم سعيد، هكذا تكون النساء وإلا فلا... (للمراجعة) :عفواً.. آنسة أم سيدة؟

المراجعة: كما تريد...

عبد الجبار: ماذا يمكن أن نضيّفك يا آنسة..؟

المراجعة: (ضاحكة) عفواً إذا ممكن ضيافتي أن تعجّل في إنجاز معاملتي لأني مستعجلة حقاً.

عبد الجبار: ولكن كلّما طالت معاملتكِ سعدنا بوجودك معنا...!

المراجعة: أنت ظريف ولطيف، وأرجو أن تُنهي معاملتي لأن ظروفي صعبة ووقتي ضيّق.

عبد الجبار: ومن هذا الذي لا قلب لديه ويعقّد ظروفك...؟

المراجعة: (بدلع) أرجوك يا أستاذ، قسماً إني مستعجلة.

(عبد الجبار يوقّع المعاملة وعيناه في عيني المراجِعة التي تخطف المعاملة من أمامه وتغادر مسرعة).

عبد الجبار: يجلس على كرسيه متنهداً... يا الله ما أجملها من أنثى...
(زميلاه يراقبان ويضحكان ويضربان كفاً بكف..!)
يدخل مراجع متوسّط العمر، تبدو عليه البساطة
يتّجه إلى عبد الجبار ويقدّم له معاملته...
عبد الجبار لا يكترث بالمراجع، يدق الجرس، يدخل المستخدم ويأمره بأنفة)
: فنجان قهوة مظبوط...

المراجع: أستاذ...

عبد الجبار: (لا يكترث)

المراجع: أستاذ...

عبد الجبار: خير...

المراجع: المعاملة...

عبد الجبار: نعم إنها معاملة وأقسم إنها معاملة...

المراجع: الرجاء... مشّيها...

عبد الجبار: كيف لي أن أمشيها، وأنا لم أطالعها وأعرف إن لم تكن مشلولة أو عرجاء...

المراجع: طيّب طالعها، دققها...

عبد الجبار: إذن عُد بعد ساعة...

المراجع: الله وكيلك أنا موظف مثلك أيضاً وحصلت على إجازة ساعية.

عبد الجبار: ولماذا لم تأخذها طوليه، أقصد إجازة يوم...

المراجع: إجازاتي قد نفدت...

عبد الجبار: (يمر على المعاملة بناظريه سريعاً) المعاملة ينقصها...

المراجع: (مقاطعاً) أرجوك أستاذ لقد أكملت النواقص، انظر هنا وهنا وهنا...

عبد الجبار: طيّب ماشي الحال... إذن ارجع غداً...

المراجع: أستاذ أرجوك...

عبد الجبار: (منزعجاً) قلت لك غداً يعني غداً...

(المراجع يغادر بعد تردد...) (المستخدم يجلب القهوة)

(عبد الجبار يرشف قهوته متلذذاً حالماً)

(يدخل مستخدم المدير العام ويرمق عبد الجبار بريب)

عبد الجبار: (للمستخدم) خير...؟
المستخدم: السيد المدير العام...
عبد الجبار: وماذا يريد المدير العام، مقعدنا لم يدفأ بعد، أكيد أن المراقب النحس قد فعلها...
المستخدم: لا أدري، سيادته قال لي اطلب عبد الجبار، هل يوجد أحد غيرك بهذا الاسم...
عبد الجبار: (ينهض، لزميليه) سامحونا شباب...؟

ـ يطفأ النور ـ

(المشهد الخامس:)

(يُنار القسم الأيمن من المسرح على مكتب المدير العام متصدراً، يُنقَر الباب عدّة نقرات خفيفة، يدخل عبد الجبار على رؤوس أصابعه منحنياً وقد تلوّن بالذل والبساطة يتقدّم ببطء، وبالكاد تكلّم).

عبد الجبار: سيدي... صباح الخير... أنا تحت أمركم مولاي.
المدير: (غاضباً) الله لا يصبحك بالخير.
عبد الجبار: شكراً سيدي شكراً، بتمونو سيدي.
المدير: (ولك) متى ستصير موظفاً متى...؟
عبد الجبار: إذا كان في غلط بتصلّح سيدي، وهي كلّها ربع ساعة.
المدير: شو ربع ساعة، إنت دفشت المواطن سين لبكرا يا غبي.
عبد الجبار: (وقد عرف سبب استدعائه) عفواً سيدي معاملة المواطن سين غير جاهزة.
المدير: ولكنها جاهزة يا فهيم...؟
عبد الجبار: ومن قال إنها جاهزة؟
المدير: اتصل بي معلمه السيد واو...
عبد الجبار: أمركم سيدي، حتى وإن لم تكن جاهزة فسأجهزها له خلال دقائق...
المدير: انقلع عن وجهي.
عبد الجبار: شكراً سيدي، دمتم مولاي، (وهو يتراجع بذل واستكانة...)

ـ يطفأ النور ـ

(المشهد السادس:)

المشهد الرابع ذاته، يدخل عبد الجبار منزعجاً ويتجه إلى طاولته ويجد المواطن سين بانتظاره.

عبد الجبار: عفواً يا سيد... لماذا لم تقل إنك من طرف السيد واو؟ على كل أهلاً وسهلاً، وهاهو توقيعي والمعاملة صارت جاهزة، وحلّت البركة...

(المراجع يخرج)

(الموظفان على وجهيهما ابتسامة تشفٍ)

الأول: ماذا يريد منك السيد المدير.؟.

عبد الجبار: وماذا يريد المدير منّي؟.. إن كان هو المدير، فأنا أيضاً موظف ولي صلاحياتي...

الثاني: طالما لك صلاحياتك، إذن لماذا طلبك...؟

عبد الجبار: اطمئن، طلبني ليترجاني...

الأول: قلت ليترجاك لا ليأمرك...

عبد الجبار: ليفتح كل منكما عينه على سعته، وليكن بعلمكما أن المعاملة وراءها السيد واو، وكلكم يعرف من هو السيد المذكور، وأنا أنجزت المعاملة كرماً للسيد واو...

(يسود صمت... يتابع عبد الجبار رشف قهوته....

يدخل رجل أنيق المظهر ذو شخصية يضع نظارات ثمينة، حذاؤه ثمين ويلمع، يحمل حقيبة يد أنيقة، يُخرج منها معاملة، الكل يقفون له وقد أُخِذوا بشخصيته... أول الموظفين يستلم منه المعاملة ويشير إلى عبد الجبار المأخوذ بدوره أيضاً، ويتلقّف المعاملة من يده، ومرحباً)

عبد الجبار: تفضلو سيدنا تفضلو أهلاً وسهلاً (يتلو الإضبارة)

: شو ممكن نضيفكن أستاذ...

المراجع: عفواً ضيافتكم مقبولة... ولكني مستعجل، إذا أمكن إنهاء المعاملة. لأن أعمالي كثيرة وعلى مدار اليوم...

عبد الجبار: أكيد سيدي أكيد، وتكرم عينك، وهذا هو توقيعي وعلى بياض وشرفتونا...

(المراجع وهو خارج من الغرفة يصادف دخول المستخدم ويفاجأ كل منهما بالآخر...)

المستخدم: (وهو يضم المراجع إلى صدره) أهلاً وسهلاً، منذ زمن لم أرك يا رجل، أين كنت طوال هذه المدة؟

المراجع: بين الأيادي، أهلاً يا طيّب...

المستخدم: ما بصير بدنا نضيْفك...

المراجع: عفواً ولكني اعتذرت عن الضيافة، الشباب لم يقصروا، وتعلم أن العمل فوق رأسي ومشغول دائماً.

المستخدم: أكيد أشغالك كثيرة وليكن الله في عونك، مع السلامة.

(يخرج المراجع، عبد الجبار يسأل المستخدم...)

عبد الجبار: أراك تعرفه جيداً، أين يعمل الأستاذ؟

المستخدم: (يلتفت حوله باحثاً)... أي أستاذ...؟

عبد الجبار: الذي سلّمت عليه وضممته...

المستخدم: في بدايته كان بسيطاً، والآن هو فوق...

عبد الجبار: مظهره يوحي بذلك، وأنه فوق، أقصد أين وصل بالفوق؟....

المستخدم: آخر الطلعة بالتمام...

عبد الجبار: آخر الطلعة، يعني أنه في القمة...

المستخدم: ولكنه تعب كثيراً حتى وصل...

عبد الجبار: وما عمله الآن... وظيفته، في أي وزارة؟...

المستخدم: شو وزارة، دخله في اليوم أكثر من وزير...

عبد الجبار: طيّب شو بيشتغل، خارجية داخلية، أمن...؟

المستخدم: بيشتغل للكل...

عبد الجبار: يا رجل انطق هذه الجوهرة وماذا يعمل صاحبك؟...

المستخدم: إنه ماشاء الله ولا حسد يعمل كوّا...

ـ يطفأ النور ـ

ـ النهاية ـ



بين الروح والجسد

عبد الرزاق عبد الواحد

[الوقت : بدء الليل

المشهد : منحت ..ونحات.. وقاعدة يتكوّر فوقها تمثال متكسّر ، والنحات يحاول إقامته من جديد.. كل ذلك يجري خلف ستارة شفافة .

في الجهة المقابلة ، يطلّ القمر بدراً.. بينما يجلس على الطرف الآخر من المسرح

موسيقي وراء آلة بيانو]

* * *

النحات :

(بانفعال ، وهو يحاول أن يقوّم التمثال)

للمرَّة الرابعهْ

للمرَّة السابعهْ

لِيَكنْ

حتى ولو للمرَّةِ الألفْ ..

ستبقى تُعيدْ

تكوينَها من جديدْ

. . .

ضَعْها على الرافعهْ

لا بُدّ أن تَعلمَ هذا الطينُ ماذا يريدْ !

[يقوّمها من جديد .. ويواصل العمل]

ثلاثونَ عامْ

وصورتُها لا تنامْ

معي في النَّهارْ

معي فيِ الظلامْ

وحينَ أحاولُ إمساكَها

تتلاشى ..

ثلاثونَ عامْ

[بفـرح بالـغ ، وانفعـال شديـد]

نعمْ ..

نعمْ ..

هـكـذا

لا بُدَّ للأصابعِ الخالِقـهْ

من قـوّةٍ خـارقـهْ

. . .

لا ..

لا تُشنّج يديكْ

أنـعَمْ

أنـعَمْ

دَعْ قـوَّةَ الـروح تسيطرْ عليكْ

لا صَلَفَ الأصابعْ

. . .

أجـلْ

أجـلْ

هـكـذا ..

قَـرِّبْ صِباها إليـكْ

. . .

انـتبهْ

انـتبهْ

ارفَعْ رُكامَ اللحمِ هذا ..

ما الذي تـرومْ

بهذه اللحـومْ ؟ ..

. . .

أرشَقْ

أرشَقْ

قوامُها أجملُ ما تعشقْ

أجلْ

أجلْ

هكذا

مرهفةً كأنها دَمعَهْ

نبيلةً كأنها شمعَهْ

[يبتعد عنها قليلاً ، ويتأملها]

يـاهْ .. !

لتقفْ هكذا

تتحدى بفتنتها الكونَ كُلَّهْ !

(يمرر أصابعه على عينيها وحاجبيها)

النجومْ ..

الأهِلَّهْ ..

(ثم على شفتيها)

وهنا دُرّتانْ

(ثم على صدرها وقوامها)

وهنا جَرّتانْ

فوق هذي المِسَلَّهْ .. !

. . .

يـاهْ ..

[يجلس ، ويطيل النظر إليها .. ينتبه إلى القمر ، فينقل عينيه بينها والقمر]

لحظةً

لو أدرْتَ لها وجهَها للقمرْ

إنه الآن بدرٌ ..

فلنوجِّهْ لهُ مُقلَتَيها

ولنوجِّه لهُ شَفَتَيها

[يدير القاعدة بحيث يواجه وجهها القمر]

هكذا ..

ربَّما تشتهي لو يطولُ السَّمَرْ

بينها والقَمَرْ !

[يبتعد عنها ، وينظر إليها مغرماً]

والآنْ ..

ها أنتِ ذي

أجملُ ما رأيتْ

أجملُ ما أشتهيتْ

. . .

كل شيءٍ فيكِ حيٌّ

لم لا تجرينَ كالماءِ إليّ ؟!

تعالي

تعالي

خطوةٌ واحدَهْ

تَنزلينَ من القاعدهْ

وتكونينَ مِن بعدِها حرَّةً للأبَدْ !

. . .

أُنظري ..

لا أحَدْ

ليس سِوانا هنا

تخشَينَ مِنّي أنا ؟؟

لا تخافي

(يمدّ إليها يده)

هذي ذراعي استندي إليها

توكئي عليها

واقتربي إليّا

هيّا

هيّا ..

[يجلس حزيناً ينظـر إليها]

أتسمعينني ترى ؟

أم أنتِ لا تسمعينْ ؟

تَعِينَ ؟

أم لا تَعِينْ ؟؟

[ينهض إليها من جديد]

اُنظُري

هـذي يدي أمدّها إليـكِ

مدّي لها يديكِ

هيّا

هيّا ..

[يدور حولها بهياج]

كيف أجعلُها تتحرَّكْ ؟

كيف أجعلُها تتحَرَّكْ ؟؟

[يـواجـههـــا]

انظُري ..

هـذي يَميني

اِفعلي مثلي تمـاماً ..

قلّديني

هـا أنذا أمدّهـا ..

هـكذا ..

هـكذا ..

اِفعلـي شيئاً أرجـوكِ ..

أرجوكِ ..

أرجوكِ ..

[يطـوّق ساقيها بيديه .. و رأسه على قدميها بيأس مطبق]

(يبدأ الموسيقي بالعزف على البيانو)

((بنـق)) ..

هي : [ينحني رأسها إليه مع الضربة الموسيقية]

هو : [يحس بشيء يتحرك ، فيرفع رأسه ، يراها تنظر إليه .. يفرك عينيه .. يهز رأسه كمن يحاول الاستفاقة .. ثم يتراجع مذعوراً وهو يحملق في وجهها]

مُستحيلْ !

يضحـكُ مني القـدَرْ

أو أنني مُرهقٌ

حدَّ خِداعِ البَصَرْ !

هي :

(تبـتسم)

هو :

مـاذا أرى ؟؟

أأنـتِ .. ؟!

هي :

(تـهـز رأسهـا بالإيجـاب)

هو :

(يتهـالك على مقعــده)

يا لخـداعِ الشّعورْ

أحسُّ رأسي يـدورْ

[يسند مرفقه إلى ركبتيه ، واضعاً جبهته فوق راحتيه]

هي :

(تتحرك .. تنزل من قاعدتها وتقف أمامه)

هو :

(يرفع رأسه ، فيثب من مكانه واقفاً بفزع)

يا قوّة السماءْ !

ألم تكوني هنا ؟؟

هي :

(تهــز رأسها بالإيجاب)

هو :

حَرَّكتُ شيئاً أنا .. ؟؟

هي :

(تهز رأسها بـالـنــفي)

هو :

كيف إذنْ جئتِ لهذا المَكانْ ؟؟

هي :

(تستدير ، وتذهب إلى قاعدتها ، وتقف عليها)

هو :

يا ملكَ الأكوانْ !

(يقع عل كرسيه في شبه غيبوبة)

[إنارة على الموسيقي وهو يبدأ العزف.. على عزفه ، تنزل هي من قاعدتها .. ترقص حول النحات .. ثم تعود إلى قاعدتها كما كانت]

هو :

(يستفيق . يجدها كما نحتها ، فيتجه إليها)

هـا أنتِ ..

هـا رأسُـكِ ..

ها يـداكِ

وهـاهما سـاقـاكِ

وإذن ..

كنتُ أحلمْ

حتى كأني أبصرتُ حلمي

وصدَّقتُ وهمي

[يـعـود إلى مـقـعـده]

الله .. !

لو يجد الحبُّ إلى عالمنا طريقهْ

لو حلمُنا يغدو ، ولو لـمرّةٍ ، حقيقهْ !

هي :

(تتحـرك نـازلـة مـن قـاعدتها .. تقف أمـامه ، وتنحـني)

هو :

(وهو ينظر إليها بفزع و انبهار)

إذن هي المعجزه

ليس خداع الشعور ..

. . .

أنتِ إذن تقتلعين الجذورْ

وتوقظين البذورْ

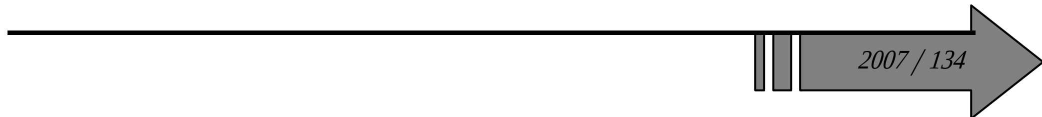
لتبدئي رحلتكِ الثـانيه

في قلبِ هذي العصـورْ ! ..

الموسيقي :

(يبدأ العزف)

هي :



(ترقص بفرح غامر على أنغام البيانو)

هو :

(يركض خلفها محاولاً إيقافها)

هوناً

هوناً

أرجوكِ لا تسرعي

مازلتِ من حجر

وإن سَنا فيكِ السَّنا

وأورقَ المطر

مازلتِ من حجر

[يمسكها .. تقف مستمعة إليه كطفلة]

هو :

(وهو يعيدها إلى قاعدتها)

تعالي

تعالي

أخرجتُ تمثالكِ من عشرة آلاف عام

حتى عروقُ الرخام

صعدتُ في أنساغها ..

عشرةَ آلاف عام

لكي أُلاقيكِ

والآن ..

ها أنتِ ذي

جميع أنفاسي من عشرةِ آلافِ عام

تجمّعتْ فيكِ !

الموسيقي :

(يواصل العزف)

هي :

(تفلت من يد النحات وتركض راقصة من جديد)

(يلحق بها ، و يمسكها . تتوقف الموسيقا)

هو :

هَـوناً

هَـوناً

تحرّكي على مهلْ

تنفسي على مهلْ

وراقبي يديكِ

وراقبي ساقيكِ

حتى الشهيق والزفير خطرٌ عليكِ !

[مع نفسه ، وكأنه محموم]

كيف لي أن أصدّق ؟

كيف لي أن أصدّق ؟!

ليس لها من مثيل

أدري

كسرتُ فيها حاجز المستحيل

أدري

لكنْ ..

أن تنهضَ فيها الروح ؟!

أن تأتي وتروح ؟؟

وترقص ؟؟!

لا ..

لا ..

إمّا وهمُ عيونْ
أو أنّي مجنونْ ! ..

الموسيقي :
((يعاود العزف))
هي :
(تنهض راقصة برشاقة من جوار النحات)
هو :
(يركض خلفها)
إلى أين ؟
إلى أين ؟

[يمسكها ويعود بها]
(الموسيقا تصمت)

تعالي
تعالي اجلسي
هي :
(تجلس كطفلة)
هو :
اسمعي

موهبتي .. وكلُّ أحلامي
أودعتُها فيكِ
لكنني أجهلُ حتى الآن
كيف أناديكِ
. . .

ماذا اسمِّيكِ ؟؟
ها ؟؟
ماذا أُسمِّيكِ ؟؟

عشتار .. ؟

أفروديتْ ؟ ..

أم شهرزادْ ؟؟

هي :

(ترفع كتفها بلا مبالاة ، تنهض .. تمشي ، ويمشي معها وهو يطوقها بذراعه خشية أن تهرب)

هو :

لا فرق .. أدري ..

إننّا نفتعلُ الأسماءْ

سُدى

وكلُّها لبعضها صدى !

. . .

إذنْ ..

نفس اسمكِ المختار

عشتار

. . .

وسأذبحُ نفسي لأغدو ندى

يرشُّكِ بين المدى والمدى !

شرطَ أن تهدئي ..

[يسحبها .. ويجلسها على حجر في المنحت]

اجلسي فوق هذا الحجرْ

ودعينا معاً نتأمّل وجه القمرْ ..

[يجلسان .. ينظران سوياً إلى القمر .. تبدأ الموسيقا ، ثم تتصاعد .. يرقصان معاً وعيونهما إلى القمر]

هو :

(خلال الرقص)

قيل كان مواتاً .. وأحييتهِ

قيل كان إلهاً .. وأغوَيتهِ

وروَوا ..

أن روحكِ للآن في بيتِهِ !

هي :

((تفلت منه و ترقص حول الموسيقي))

هو :

(يتوقف فجأة عن الرقص ، وينظر إليها فزعاً)

عشتار

أتراه هو الـ..

هي :

(تشير برأسها بالإيجاب)

هو :

(مكمّلاً)

مَن أعاد لكِ الآن روحَكِ ؟؟

هي :

(تشير مرة ثانية بالإيجاب)

هو :

ألكي تعبديه ؟

هي :

(تشير برأسها بالنفي)

هو :

ألكي تعشقيه ؟؟

هي :

(ترفع كتفيها بغنج)

هو :

إسمعي

خبيثةً لا تكوني

لا تستثيري ظنوني

هي :

(تحاول أن تهرب ، فيمسك بـها)

هو :

وحقِّ من نهى ومَنْ أمَرْ

حتى شعاعُ القمرْ

أغارُ منه الآن !

[تعود الموسيقا .. تسحبه .. يواصلان الرقص]

(تنتهي الموسيقا ، فتتجمد في مكانها)

هو :

والآن يا حبيبتي

هيّا إلى مسلَّةِ القَدرْ

هي :

(ثـابتة في مكانها بشكل نـحتي)

هو :

(ينظر إلـيها باستغراب)

ما لكِ جامدهْ ؟

كأنكِ الحَجرْ ؟؟

[يحاول تحريكـها فلا تتحرك .. يقف مذعوراً]

عشتارْ !!

[تعزف الموسيقا .. فتتحرك معه]

أفزعتِني ..

[يسحبها إلى القاعدة]

هيّا إلى مكانكِ الأمينْ

[وهو يوقفها عليها]

هنا ستمكثين

وسوف استسلم للسهر

أرنو إليكِ كيف تحلمين !

[هي ثابتة عل قاعدتها .. هو على كرسيّه يتأملها]

(تبدأ الموسيقا ، فتتحرك نازلة .. يهب من مكانه محاولاً إيقافها .. تسرع الموسيقا ، فتسرع هي في الحركة)

هو :

[يلاحظ أنها تتوقف كلما توقفت الموسيقا .. وتتحرك

مع العزف]

العازف :

(يحاول أن يعبث بالنحات ، بأن يعزف ويتوقف)

هي :

(تتحرك وتتوقف مع عزفه)

هو :

[ينتبه إلى حركتها و توقفها ، يلتفت إلى مصدر الموسيقا فيرى العازف وهي تدور حوله]

عشتار

من ذلك الدخيلْ ؟؟

[تزداد عذوبة الموسيقا ، فتزداد هي اقتراباً من الموسيقا]

هو :

(بغيرة مريعة)

مستحيل !

أيقظتُ تمثالكِ من ألف جيل

لكي تكوني لعبةً لهذا ؟؟!

العازف :

[يعزف بكل عنفوانه ، فتتحرك هي بكل عنفها حوله]

هو :

[يركض خلفها ، فتبتعد عنه دائرة حول الموسيقي

يعود إلى كرسيه منكسراً

ثم وهو ينظر إليها بمرارة قاتلة]

لازمتُ محرابكِ مثل العبيد

نيفاً وعشرين عامْ

أصنع هذا القوامْ ..

ذوبت عمري فيه حتى استقامْ

مستحيلْ ! ..

[يحتضن رأسه بيديه]

هي :

(مع الموسيقا .. تعود مسرعة إلى قاعدتها ، وتقف فوقها بوضع تكاد تذوب فيه هياماً على النحات)

العازف :

[يحاول تحريكها فلا تتحرك .. يعزف ألحاناً أكثر حيوية ، ولكنها تبقى منصبّة بكل عواطفها على النحات دون أن تتحرك .. فيختتم موسيقاه بضربات عنيفة]

هو :

[يفيق إلى نفسه ، فيراها على تلك الحال .. ينهض إليها]

عشتار

تعالي

تحّركي أرجوكِ

هي :

(جامدة على قاعدتها تنظر إليه)

هو :

(متوسلاً)

أتدرين ماذا فعلتُ لكي تبدئي من جديدْ ؟؟

لكي يتحرك هذا الجليدْ ؟

خلعتُ مسامات جلدي

مسامه

مسامه

وأنبتُّها فوق جلدكِ

مبتهلاً في سكوت

بينما كان جسمي يموت !

. . .

كنت أعلم أنّ يدي لن تخيب

قلت حتى ولـو مـيتاً ،

سوف يسعدني أنْ أعدت إليها الحياة

وغدوت لها ذات يومٍ حبيب

كيف فضَّلتِ هذا الغريبْ ؟!

كيف ..؟

كيف ..؟

[يغفــو]

هي :

(تبكي وهي ثابتة على قاعدتها)

العازف :

[يعزف .. يغريها أن تدنو إليه]

هي :

(تقترب منه ، ثم تبتعد دائرة حول نفسها بعنف ، وكأنها تتمزق ..

ترى مـرآة ، فتـقـف أمامها)

من أنا ؟

من أنا ؟؟

أنا لحمٌ و دَمْ ؟

أم حجرْ ؟؟

أإلـهٌ أنا .. أمْ بشـرْ ؟؟

(تتأمل نفسها بمرارة في المرآة)

أتحجَّـرْ ..

أسمع مطرقةً بين صدري

وأحسُّ دمائيَ في الجسد الطين تجري

ثم أسمع روحي تسري

فأتبعها ...

. . .

مثلما يصعد الرَّملُ في المدِّ

يصعد بي وهـجُ الروح

يمتلئُ الكون بالفَرحِ الـزَّهوِ .. والحبّ

ثم يصيحُ بيَ الـربّ

أرجعُ من حجـرٍ .. !

الموسيقي :

[يغفو]

هي :

(تقف بمواجـهة النحات الغـائـ في)

من أنا ؟؟

مـلـكُ مَنْ ؟؟

مـلـكُ هذا الجـسدْ ؟؟

فعلام إذن كنتَ تسأَلْ

بل تتوسلْ

أن توقظَ الروح في ذلك الطين ؟؟

مسـكينْ ..

مسـكينْ .. يا جسدي

مـلـكُ مَن أنت ؟؟

لا كنتَ ملكي

ولا ملكَ روحي

ولا ملك معدنـكَ الطينْ

مسكينْ .. مسـكينْ .. مسـكينْ ..

(تتحرك صاعدة إلى قاعدتها في مواجهة القمر)

هو :

[يستيقظ فيراها جامدة .. ويكون القمر قد استدار حتى أصبح فوق رأس الموسيقي النائم]
متوجهاً إلى القمر دون أن ينظر إليها]

هو :

يا قَمرْ
كنتُ أسمعُ أمـي تناجيك طولَ العُمُرْ :
يا حبيبْ
ولدي وجهُهُ لا يغيبْ !

هي :

(متوجهة إلى القمر دون أن تنظر إليه)
يا أنيسَ السماءْ

أنتَ تسمعُ هذا الدُّعاء

هو :

وأنا الآن أحملُ نبراسَ أمي
وباسمي أسمّي
يا حبيبْ
وجهُ معبودتي لا يغيبْ !

هي :

هو يعلمُ أنّي قريبْ
وأنّي باقيةٌ لا أغيب
ولكنني حجرٌ
لا أحرّكُ من ساكنٍ ..
لا أمدُّ يداً ..

لا أجيبْ

هو :

أعشقُها بشراً
وأقدسها حجراُ

هي :

يا قمرْ

من يعلّم هذا البشـر

أن يعشق ما قدّسْ

ويقدّس ما يعشقْ

هذا البشـر الأحمقْ ....

[يعود الـنحـات إلى جلسته السابقة – يـــغفو]

هي :

((تتـــكسر فوق قـاعدتها ..))

القمر :

((يـــغيب))

ســتـار

*



ظلال الذكريات

د. طالب عمران

مسرحيّة من فصلين

الفصل الأوّل

المشهد:

صالة في منزل فيها أثاث يبدو عليه الطابع القديم على اليمين مكتب وخلفه مكتبة صغيرة.. رجل في أوائل عقده الخامس يجلس خلف المكتب يقلّب أحد الكتب، تبدو خلفه صورة له ومعه امرأة.. يظهر بين الفينة والأخرى، لمعان البرق، مصحوباً بقصف رعدي.. ويسمع صوت المطر المتساقط.. هو منشغل بإمعان في الكتاب.. يقطع عليه استرساله صوت (مكابح) لعربة تتوقف كما يبدو خارج بيته، يعود إلى قراءته "صوت جرس الباب الخارجي" يبدو مستغرباً وهو ينظر إلى ساعته.. ينهض بهدوء ليفتح الباب حيث يتناول في طريقه (الروب دي شامبر) يقطع الصالة متجهاً إلى المدخل.. في الطرف الآخر من المسرح..

يفتح الباب بهدوء... تدخل سيدة ترتدي قبعة ومعطفاً والماء يسيل منهما.. تنظر حولها بتوجّس.. يبدو هو مستغرباً..

المرأة: رأيت النور من نافذتك فجئت أستريح قيلاً. قبل أن أتابع رحلتي الطويلة.. المطر غزير هذه السنة لم أشهد في حياتي مثل هذه الغزارة..

تخلع قبعتها ومعطفها وتعلقهما على المشجب، دون أن تبالي به تلم شعرها الذي انتشر على ظهرها..

تحدق في صورة هو والمرأة..

المرأة: أأنت وحدك..؟

هو: نعم...

المرأة: زوجتك نائمة.؟

هو: ومن قال لكِ أنني متزوج..؟

المرأة: (تشير إلى الصورة) هذه الصورة..

هو: هي صورة قديمة..

المرأة: ولكنكَ لم تتغيّر..

يضحك وهو يشير إليها أن تجلس..

هو: المصوّر إن أخذ لي صورة الآن قد يجعلني أبدو في التاسعة عشرة سنة من عمري..

هو: وأين تقصدين في هذه الساعة المتأخرة من الليل؟

المرأة: مدينة بعيدة أمامي ساعات ثمان على الأقل

هو: ومن أين أنتِ قادمة.؟

المرأة: من الشمال، من الجبال، من الساعة الخامسة صباح أمس تحركت بسيارتي، ولم أسترح سوى ساعتين عند الغذاء..

هو: وما الداعي لهذا التعب؟

المرأة: أمر هام يجب أن أقوم به..

هو: سأعد الشاي..

المرأة: أفضّل القهوة..

هو: حسناً..

يدخل.. تنهض وتتجول في الصالة تتأمل المناظر المنتشرة والمكتبة... تتصفح الكتب يبدو عليها التعب.. يدخل حاملاً القهوة..

هو: لا تؤاخذيني لم أرتب المكان، إذ لم أحسب حساباً لمجيء ضيف في هذه الساعة المتأخرة..

المرأة: ألا يساعدكَ أحد؟.

هو: امرأة عجوز تأتي أحياناً.. هي جارتنا وتعاملني كأنّي ابنها.. هي تخفّف عنّي الكثير..

المرأة: لم تحدثني عن زوجتك..

هو: (مراوغاً) لم أسألك هل تحبين البقاء طويلاً هنا؟.

المرأة: إن سمحتَ لي سأقضي الليل هنا، لا آمن الضباب في الليل..

هو: تبدين متعبة جداً..

المرأة: لم تحدثني عن زوجتك..

هو: منذ سنوات عديدة لم أرها، كانت منشغلة مع مشكلة مع أهلها في بلدها، كتبت لها رسائل كثيرة ولم تجبني.. حاولت الاتصال فيها مراراً دون جدوى، لا أحد يعرف عنوانها..

المرأة: ربما ماتت..

هو: قلبي يحدثني أنها بخير..

المرأة: وما الصورة التي تحملها عنها؟.

هو: (يتأفف) أسئلتك محرجة، أشياء كثيرة أتألم حين أتذكرها، كانت امرأة عذبة، ولكنها كانت زوجة متعبة أحياناً.

المرأة: لذلك لم تهتم كثيراً بالبحث عنها..

هو: تبدين مهتمة جداً بالقصة..

المرأة: أوه كل ما في الأمر أنني أشفق على وحدتك..

هو: وماذا عنكِ؟..

تبدين قلقة مضطربة، أنت بحاجة إلى راحة فعلاً..

المرأة: بدأنا نتعارك..

هو: لم أقصد الإساءة، ملاحظة عابرة..

المرأة: ألا تدخن؟.

هو: أوه نسيت أن أحضر علبة سجائري.. أنا آسف..

ينهض بهدوء، تحدق فيه وهو يلج إلى الداخل.. ثم تحدق من جديد فيما حولها وهي ترشف القهوة، يعود ومعه صندوق فيه أنواع مختلفة من السجائر..

هو: منذ متى وأنتِ تدمنين التدخين؟.

المرأة: كنتُ في العشرين من عمري حين اشتريت أول علبة سجائر..

هو: سنوات قليلة كما أظن؟.

المرأة: خمن كم عمري؟.

هو: أشك أنك تعديتِ الثامنة والعشرين..

المرأة: (تضحك) أنا لا أحب المجاملات..

هو: لست أجامل. هكذا تبدين للوهلة الأولى..

المرأة: أنا أكبر من هذا السن بكثير..

هو: فاتني أن أسألك أأنتِ جائعة؟.

المرأة: لا أحس بأية شهيّة..

هو: إن أردتِ شيئاً تستطيعين الدخول مباشرة إلى المطبخ وإعداد الطعام. كل شيء موجود في الثلاجة..

المرأة: أشكرك..

فترة صمت، كل منهما ينظر إلى الآخر، تسوي ثوبها المنحسر قليلاً عن ركبتها.. وهي تلحظه ينظر إليها..

هو: إن أردتِ النوم تستطيعين المبيت في غرفتي.. سأنام هنا قرب المدفأة، ثم إن المدفأة في غرفتي ما زالت تعمل.. اطمئني تماماً البيت آمن..

المرأة: لستُ خائفة من شيء.. وحينما أحس بالحاجة إلى النوم سأنام..

هو: شعركِ جميل..

المرأة: إنه مصبوغ..

هو: صحيح؟.

المرأة: نعم لونه ليس طبيعياً..

هو: أأنتِ متزوجة؟.

المرأة: يمكنكَ أن تقول ذلك..

هو: ولكِ أولاد؟.

المرأة: لا..

(فترة صمت)

المرأة: بماذا تفكر؟.

هو: لا شيء.. آسف..

المرأة: وأنت ألكَ أولاد؟.

هو: لا...

المرأة: لماذا؟

هو: قصة طويلة، من فضلك جنبيني الدخول في متاهاتها..

المرأة: هي حياتك أتخاف منها؟.

هو: ليس خوفاً منها.. إنما وجع الذكريات يا سيدتي..

المرأة: كما تريد..

هو: اسمعي. سأقول لكِ شيئاً، منذ سنين بعيدة لم أتحدث لكائن بآلامي وأحزاني. قد تكون فرصة لنتعارف أكثر..

ألستِ متعبة.. من الأفضل لكِ أن ترتاحي..

المرأة: أنا والقلق توءمان.. منذ سنوات والقلق رفيقي الوحيد..

هو: تبدين لي كذلك..

المرأة: كانت سنوات قاسية جداً عليّ، ولكني أتحمل قسطاً كبيراً من الخطيئة بحق نفسي وبحقه..

هو: من؟.

المرأة: زوجي..

هو: آه نسيت.. على كل حال ليس مهماً أن تكوني عازبة أو متزوجة، نحن وحيدان في ليل مليء بالمطر والعواصف.. أقل من الممكن أن نغدو أصدقاء..

يرن جرس الباب الخارجي فجأة، يحدقان ببعضهما.. يعود الجرس إلى الرنين.. ينهضان.. يزداد الصوت إلحاحاً.. يشير إليها أن تدخل إلى مكان منزو في الصالة بحيث لا يراها هو.. يتقدم ليفتح الباب.. يسوي (الروب دي شامبر) يفتح الباب، يدخل رجل مضطرب..

القادم: لا تؤاخذني على هذا الإزعاج، رأيتُ النور من النوافذ، أيقنتُ أنك لا تزال ساهراً في هذه

الساعة.. أيمكن أن أستخدم الهاتف؟. أزعجك أحياناً باستخدامه.. لا تؤاخذني، زوجتي في حالة سيئة..

(يشير إليه أن يستخدم الهاتف).

يمسك هو بالسماعة..

القادم: إنه لا يعمل..

هو: يبد أن الرطوبة عطلته..

القادم: ماذا أفعل؟ لا توجد سيارة خدمة في هذا الوقت؟

هو: انتظر قليلاً سأحاول أن أساعدك؟.

يدخل إليها في الركن..

هو: أيمكن أن نستخدم سيارتك في عمل إنساني؟.

(تقف)

المرأة: ماذا تقول؟.

هو: زوجة أحد الجيران في حالة سيئة ويبدو أن هواتف المنطقة أصابتها رطوبة المطر، وهي لا تعمل.. لذلك ليس أمامه سوى نقلها إلى المستشفى.. أيمكن أن نستخدم سيارتكِ؟.

المرأة: ولكن..

هو: عمل إنساني، أستطيع أن أوصله بنفسي أنا ماهر في قيادة السيارات لا تخافي..

المرأة: أنا آسفة.. البطارية ضعيفة جداً.. إن استعطت أن تدبر له سيارة أخرى غير سيارتي القديمة يكون أفضل. كنتُ مصممة أن آخذها منذ الصباح الباكر للإصلاح.. حالتها سيئة جداً..

هو: حسناً..

يعود إلى الصالة.. يكون القادم جالساً وهو يدخن باضطراب

القادم: ماذا حدث؟.

هو: حاولت أن أؤمن لك سيارة أحد الأصدقاء فلم أستطع. أنا آسف..

القادم: أشكرك على كل حال.. وماذا أفعل الآن؟.

هو: تستطيع اللجوء إلى فرع النجدة القريب من هنا ، لا أظنهم سيبخلون عليك بسيارتهم..

القادم: حسناً..

يخرج..

تعود المرأة إلى الصالة..

المرأة: أنا آسفة فعلاً من أجله..

هو: لا عليكِ حظه سيئ لو كانت سيارتكِ على ما يرام لاستخدمناها.. أتريدين المزيد من القهوة؟

المرأة: (المرأة تجلس) لا بأس..

(يصب لها القهوة من جديد ثم يقدم لها سيجارة تتناولها يشعلها لها بولاعته..)

المرأة: أتؤمن بالصداقة بين هو والمرأة؟.

هو: نعم؟.

المرأة: سؤال صريح.. ما به؟.

هو: إذا كان الطرفان صادقين بها.. ممكن..

المرأة: يعني؟.

هو: تفهمين تماماً ما أقصد... سأروي لكِ حكاية صغيرة.

المرأة: نعم..

هو: منذ سنوات كنت أعمل في بلاد بعيدة حين تعرفت إلى امرأة من بلاد أخرى تزور تلك البلاد.. أصبحنا أصدقاء سريعاً ولم أكن أضع في اعتباري شيئاً بعلاقتي معها.. ولكن بعد فترة وأنا غريق وبحاجة إلى صديق في مدينة كئيبة علاقاتها مزيفة.. بدأت أحس بميل لها.. ولا أكتمك القول إنني بدأت أحبها، وحين تكاشفنا بحبنا أصبحنا لا نفترق.. لم أسألها كثيراً عن نفسها وأهلها وماضيها، كان كل ما يهمني في ذلك الوقت أنني أحببتها..

المرأة: وأحبتك؟.

هو: أحياناً كانت تظهرني وكأني عالمها القائم وأحياناً تغرقني في الحيرة..

المرأة: حين تحب المرأة لا تتردد..

هو: حين تحب؟.

المرأة: أتعني أنك اكتشفت عدم حبها لك؟.

هو: كانت امرأة غريبة تخاف من الرجال، تتعامل معهم كأنها رجل دون إحساس بالعاطفة..

المرأة: لا أصدق ذلك..

هو: لماذا؟.

المرأة: كيف تخاف المرأة من هو وتتعامل معه كأنها رجل.؟

هو: ربما كانت تخاف من نظرات هو الشرهة إلى أنوثتها.. ثم إنكِ كنت تجدين عليها بعض الصفات الخشنة..

المرأة: أتعد الخشونة في المرأة عيباً؟.

هو: نعم تقلل كثيراً من أنوثتها..

المرأة: وماذا حدث لكَ معها بعد ذلك؟.

هو: سأقول لكِ شيئاً..

المرأة: نعم..

هو: كنت مجنوناً بها وقد استغلت هذه العاطفة دون اعتبار لشخصيتي..

المرأة: يعني..

هو: تصورت في بادئ الأمر أني ذو مركز مرموق..

المرأة: ولم توضح لها الحقيقة؟.

هو: تصوري أفهمت كل من حولها أنني قد أصبح مسؤولاً كبيراً في وطني..

المرأة: أتعلم ما سبب هذا الفهم الخاطئ؟.

يتقدم إليها قليلاً ثم يتوقف، قبل أن يتجه إلى النافذة يرقب البرق والمطر المتساقط..

هو: كان لي أصدقاء كثر في كل مكان.. وحين بدأت أعرف أنها تضع في اعتبارها أنني ذو مركز مرموق، بدأت أنقطع عن أصدقائي.. إذ لا أحب زوجتي، أو المرأة التي أحبها تنظر إلى مركزي أو شهرتي متناسية إنسانيتي..

يلتفت إليها وهو يتكلم كل هنيهة ويظل باستمرار متجهاً نحو النافذة يراقب المطر المتساقط.. في حين تظل في جلستها تحدق إليه..

المرأة: ماذا حدث لها؟

هو: بدأت ألحظ انحسار حبها، رغم أنني بذلت المستحيل لإرضائها، وقد ذهبت إلى غير رجعة عقدتها من هو، وأصبحت امرأة طبيعية..

المرأة: ولم تعتبر هذه الناحية؟.

هو: لا أدري، ربما اعتبرتها.. ولكن قد تكون النواحي الأخرى أهم في رأيها.. تصوري اصطحبتها إلى وطني مع أهلها.. في الطائرة التف حولي القبطان والمضيفون.. فقالت لي أختها: "ما هذا؟.. لم نضع رجلنا في بلادك بعد.."

المرأة: وما في ذلك؟.

هو: (ينتبه فجأة إليها..) هذه الفكرة التي رسمتها في أذهانهم..؟

المرأة: أية فكرة؟.

هو: أنني ذو مركز مرموق في بلدي.. أختها كانت تقصد ذلك.. وأخذت تلك الفكرة من زوجتي..

يترك النافذة ويتجه إليها

هو: أتعلمين؟ لقد قمت طبعاً بتجربة فريدة في ذلك الحين؟.

المرأة: تجربة؟.

هو: نعم.. نزلنا في بيت أحد الأصدقاء.. وحاولت جهدي أن أعزلهم عن أمكنة يعرفني فيها الناس.. أتعلمين؟

المرأة: نعم..

هو: قرأت على أحد دفاتري عبارة كتبتها بخطها، من أنني لا شيء في بلدي..

المرأة: أعتقد أن هذا كان خطأ منك..

هو: لماذا؟.

المرأة: الزوجة تحب كثيراً أن ترى زوجها يلمع تحت الأضواء..

هو: وأنا أكره هذا النوع من النساء، لو أرادتني لنفسي لما انزعجت منها..

المرأة: كانت تحبك وتحب أن تباهي بك أهلها..

هو: حسناً يكفي شهاداتي التي أحملها..

المرأة: لا أدري ما أقول لك..

هو: سأحدثك عن حياتها السابقة. كان عمها يدللها وهي صغيرة، وحين توف، أوصى بالقسم الأكبر من ثروته لها..

المرأة: ولم تعرف ذلك مبكراً؟.

هو: نعم..

المرأة: كم مدة استمر زواجكما؟.

هو: لم ننفصل بعد..

المرأة: أتعني أنها موجودة؟.

هو: أظن ذلك..

المرأة: أين؟.

هو: آه.. منذ سنوات لم أرها..

المرأة: هل هجرتك؟.

هو: يمكنك أن تقولي ذلك..

المرأة: وما السبب؟.

هو: أظن أنني أوضحته لك..

المرأة: وكم أقمتما معاً؟.

(ينظر إليها متأملاً، شبح ابتسامة خبيثة تظهر على وجهه

هو: فترة ليست طويلة..

المرأة: وكيف رحلت؟.

يحدق في النافذة، صوت قوي للرعد كصوت الصاعقة، مع برق شديد.. يبدو عليها الخوف يتجاهل ذلك..

هو: كلفت بالسفر إلى بلاد بعيدة لفترة ستة أشهر قلت لها لنرحل سوية.. فرفضت، قالت لي: تلك البلاد باردة، وأخاف كثيراً من مناخها. قلت لها سنعيش معاً، هي بلاد متقدمة لن نحس فيها بالبرد رغم أنها قريبة من القطب.. في النصف الآخر من العالم.. وهكذا سافرت وحدي..

المرأة: وتركتها وحيدة؟.

هو: سافرت لأهلها بعد رحيلي بيومين، ولم أستلم منها أية رسائل لفترة طويلة.. ومما زاد الوضع

سوءاً أنه حدثت اضطرابات في بلدها، وأغلقت الحدود ومنعت التأشيرات على جوازات السفر..

المرأة: ولم تتراسلا أبداً؟.

هو: هل تصدقين.. كنت منزعجاً لدرجة كبيرة من هذه المسألة

المرأة: وما السبب؟.

هو: أرسلت لها عشرات الرسائل دون أن تجيبني على واحدة..

المرأة: ربما ماتت؟.

هو: لا. أعتقد أنها بخير حال..

المرأة: ربما أقنعها أهلها بضرورة الانفصال عنك.. إذ إنك كما أتوقع لم تعطها المال الكافي لإسعادها؟.

ينهض من جلسته، يحدق إليها بغضب.. يتمشى في الغرفة وهو يوجه الحديث إليها دون أن ينظر..

هو: لم أقصّر عنها أبداً.. رصيدي في المصرف في ذلك الحين أنفقته جميعه في مدة وجيزة.. وكان يكفينا معاً لو عشنا حياة عادية.. سنتين على الأقل ولكن كل ما كنت أملكه، لم يكن شيئاً يذكر أمام ثروتها التي ورثتها من عمها؟.

المرأة: لِمَ لم تنفق من مالها إذن؟.

هو: لا أدري السبب، ولكني على كل حال كنت سأرفض فيما لو عرضت علي هذا الأمر..

يتجه إلى النافذة من جديد يحدق في المطر المتساقط

المرأة: لماذا؟.

هو: حين تعيش من تعبي وعرقي ستحس بالتحامها بي.

المرأة: هذا صحيح، .. ولكن؟.

هو: نعم؟.

المرأة: لم تتابع هي أخبارك؟.

هو: لا أدري لم يحدثني أحد بذلك..

تتمطى في جلستها متعبة..

هو: أرجو أن لا أكون قد أتعبتك أنتِ بحاجة إلى الراحة سأتركك ترتاحين قليلاً..

يهم بالنهوض، تمسك يده تنظر إلى ساعتها قليلاً..

المرأة: لا.. لن أنام.. عند الثالثة سأغادرك..

هو: ماذا تقولين؟.

المرأة: وماذا أفعل؟.. عليَّ أن أرحل سريعاً.. لا أدري ما أقول لك؟ ما الذي ألح عليَّ بطرق باب منزلك؟.

هو: لن أسمح لك بأن تغادري في هذه الساعة، الطقس مزعج، مطر.. ضباب..

المرأة: ألديك صحف جديدة؟.
سأقطّع وقتي بالقراءة، في حين تلجأ أنت إلى النوم، يبدو عليك التعب..

هو: لا.. لا عليك.. إن لم يكن لديك مانع سأبقى معك.

المرأة: ربما تعبت من أسئلتي؟.

هو: بالعكس..

المرأة: حسناً سأذهب لأعد القهوة..

هو: كما تريدين.. المطبخ في هذا الاتجاه..

تدخل إلى داخل البيت.. يمد يده إلى حقيبة يدها، يرتبك وهو يحاول فتحها.. وهو ينظر إلى الداخل باستمرار.. تدخل فجأة.. يفاجأ.. ينهض خجلاً..

المرأة: ماذا تريد أن تعرف عني؟.

هو: آسف..

المرأة: لا شيء في حقيبتي الصغيرة يهمك.. أتريد رؤية جواز سفري أو هويتي الشخصية..

يرتبك ويقف كالتلميذ الذي ضبط وهو يغش في الامتحان..

المرأة: أردت أن أشعل الغاز.. لم أدرِ أين تضع الكبريت
يلتقط الولاعة من على التربيزة..

هو: استعملي الولاعة..

تأخذ الولاعة وتدخل.. هو ينهض مضطرباً، يتمشى، ينظر إلى صورته مع امرأته.. يشرد قليلاً قبل أن يتجه صوب النافذة يشد الستارة نصف المفتوحة.. لتفتح تماماً..

تدخل المرأة من جديد ومعها صينيّة القهوة..

المرأة: تعال اشرب القهوة أيها الفضولي..

.. يقترب منها ويجلس على المقعد المجاور لها..

هو: لا أدري ما أقول لك؟.

المرأة: أنا متأكدة أن نيتك لم تكن سيئة..

المرأة: تبدو متجهماً؟.. قلت لك لم أكترث لذلك..
يقبض على يديها فجأة..

هو: (بحدة) قولي لي.. من أنتِ؟.

المرأة: امرأة عاثرة الحظ..

هو: أحس أنني أعرفك منذ سنوات.. أقرأ في عينيك الكثير..

المرأة: (في استخفاف) ماذا تقرأ؟

هو: أقرأ الندم ثم الخيبة من حياة عشتها، والإحساس بتفاهة الحياة.. وأخيراً أنت محرومة

مثلي..

المرأة: تسحب يدها.. ماذا تقصد بهذه المصطلحات؟.

هو: بالنسبة للندم، أنت نادمة على خطيئة وتحاولين التكفير عنها..؟ ولا أدري ما هي..

المرأة: والخيبة والإحساس بتفاهة الحياة..

هو: أنت لستِ سعيدة، مع أنك تملكين ما يسعد المرأة العادية..

المرأة: وما الذي دعاك لهذا الاستنتاج؟

هو: أنتِ تملكين سيارة، يعني أنكِ ثرية.. ولكن عينيك لا تنطقان بالسعادة..

المرأة: والإحساس بالتفاهة؟.

هو: أنت تقومين بمهام متعبة دون الانتباه لصحتك تدخنين كثيراً وتسهرين.. لو لم تكوني تحسين بتفاهة الحياة لحاولت على الأقل الحفاظ على صحتك..

المرأة: وما تقصد بالحرمان؟.

هو: أنتِ بحاجة إلى رجل، تبدين لي كأرض عطشى للمطر..

المرأة: ولكني متزوجة..

يضحك بسخرية.. ينهض ويغلق الستار، ويجيبها دون أن ينظر إليها

هو: ربما لستِ على وفاق وزوجك..

المرأة: بالعكس أعتقد أنه يحبني كثيراً..

يرن جرس الباب الخارجي فجأة.. يحدقان بذهول ببعضهما.. يرن جرس الباب من جديد وبإلحاح.. ينهض.

هو: الساعة الثانية والثلث..

المرأة: تنهض أيضاً وتقف بوجوم.. من الطارق في هذه الساعة المتأخرة من الليل؟.

هو: (باستخفاف).. يبدو أنه جارنا من جديد..

المرأة: (بخوف).. ممكن..

يتقدم ببطء ليفتح الباب بينما تختفي المرأة في الداخل.. يدخل أربعة رجال يدفعونه إلى الداخل وهم يجوسون المكان بأعينهم.. يتقدم رجل طويل ذو شارب كث يحملق فيه بينما يتراجع (هو) إلى الداخل.. يرتدون معاطف مبللة بالمطر..)

هو: الطويل (يخلع قبعته) من صاحب تلك السيارة في الخارج؟.

هو: لماذا؟.

الطويل: هو مطلوب للتحقيق..

هو: لا أدري..

الطويل: أتقيم وحدك؟.

هو: كلا معي زوجتي..

الطويل: ألم يطرق عليكما الباب أحد؟.

هو: أبداً..

الطويل: ولكن السيارة تقف أمام باب منزلك؟.

هو: قد تكون.. ولكني لم أر أحداً..

يشير هو الطويل إلى رجاله الثلاثة بالانتشار في البيت.. المرأة تدخل من الركن الذي تختبئ فيه إلى داخل البيت.. بعد قليل يحضرونها وهي ترتدي الثوب المنزلي..

المرأة: ماذا يحدث.. من هؤلاء الناس؟.

يتقدم هو ليهدئها.. هي زوجتي..

هو: (يوجه لها الكلام مفسراً).. يبحثون عن صاحب السيارة التي تقف أمام باب منزلنا..

يشير إليهم هو الطويل أن يخرجوا من الباب الخارجي.. يعطيه ورقة صغيرة..

الطويل: اتصل بنا على هذا الرقم إن حدث شيء جديد أو طرق عليك الباب أي غريب.. صاحب السيارة مطلوب من قبل دولة أجنبية، يعمل ضد حكومتها.

هو: حسناً..

هو: (يغلق الباب ويقترب منها).. ماذا هناك أيتها الجميلة الخطرة؟.

المرأة: خفت أن أثير التساؤلات فتمددت في سريرك.

هو: ألا يسيء إليك ذلك؟ ماذا يمكن أن يخطر ببالهم إن وجدوا امرأة جميلة في سرير رجل..

المرأة: ماذا قلت لهم؟.

يضحك وهو لا يزال واقفاً..

المرأة: تكلم.. ماذا قلت لهم؟.

هو: قلت لهم إنكِ زوجتي.. ألم تسمعيني أقول لهم ذلك.

المرأة: لم أنتبه..

هو: (يجلس إلى جانبها).. ألم أقل لك يبحثون عن صاحب السيارة في الخارج..

المرأة: قد تعتقد أنني الشخص المطلوب..

هو: نعم بالتأكيد..

المرأة: ولكنه تحدث عن صاحب السيارة، يعني أنه تحدث عن رجل..

هو: لا تحاولي المراوغة صارحيني بالحقيقة..

المرأة: حسناً أنا الشخص المطلوب..

هو: ماذا فعلتِ؟ صارحيني..

المرأة: سأحكي لك القصة..

يتودد إليها وهو يحاول شدها إليه..

المرأة: من فضلك أعصابي متعبة..

هو: حسناً كما تريدين..

المرأة تجلس متعبة تنظر إلى النافذة المفتوحة الستائر..

المرأة: لا يزال الجوّ مضطرباً...

هو: لماذا، أتريدين الرحيل؟.

المرأة: قد أستطيع التسلل من هنا إلى مكان آمن..

هو: ذهبوا ولن يعودوا.. ثم كيف ستدخلين إلى السيارة وتقودينها؟. المنطقة مراقبة تماماً..

المرأة: سأحاول الذهاب بدون سيارة..

هو: إلى أين؟ أنت مجنونة حتماً..

هو: يتودد إليها من جديد.. أتخافين مني؟.

المرأة: قد تستغل نقطة ضعفي..

هو: بالعكس أنا شديد التعلق بك الآن..

المرأة: لماذا؟.

هو: لأنني أعلم أنك شخصية غير عادية..

المرأة: قد أكون مجرمة؟.

هو: لا يمكن أن تكوني ذلك..

المرأة: أنت تجهل المرأة..

هو: ماذا تقصدين؟.

المرأة: لم تفهم زوجتك من قبل، وهو السبب الذي جعلك تفقدها، حاول أن لا تحكم على المظاهر قد أكون مجرمة فعلاً..

هو: ربما لم أستطع فهم زوجتي في ذلك الوقت، ولكنني أفهمك تماماً، أنت إنسانة خارقة..

المرأة: هكذا، دفعة واحدة؟.

هو: نعم..

المرأة: ولِمَ حكمت عليّ بذلك؟.

هو: أنت مطاردة..

المرأة: ربما سبب المطاردة كوني ارتكبت جريمة..

هو: لا أعتقد ذلك على الإطلاق، أنت شخص ذو سلوك سوي، وإنسانة متفتحة.

المرأة: حسناً، سأقول لك، أنا منظمة في الخلايا السريّة التي تقاوم الحكم الفاسد في بلدنا، المرتبط مباشرة بالمستغلين في الخارج الذين يعتدون على حريات الشعوب.. تستطيع الآن أن تتصل بهو الطويل ذي الشارب الكث.. سمعته يذكر لك رقماً معيناً دون في ورقة..

هو: لِمَ تقولين ذلك؟.

المرأة: لست خائفة..

هو: أنا سعيد لأنكِ لست خائفة مني، ولا تعتقدين أنني من ذلك الطراز من الناس..

المرأة: أعرف أنك لا تملك تلك الصفة الرديئة..

يشرد قليلاً..

المرأة: ماذا فعلت في الفترة التي فارقتك بها زوجتك؟.

هو: قضيت أتعس فترات حياتي، سجنت مرتين بسبب كتاباتي، وأهنت كثيراً..

المرأة: السجن لا يسبب التعاسة، قد يسبب الرضا أحياناً.

هو: ومن يرضى بالسجن..؟

المرأة: حين تقاوم من يستعمر بلادك، ويقبض عليك جنوده ويضعونك في السجن؟

هو: هذا عمل يريح الضمير... أتعلمين؟.

المرأة: نعم..

هو: أحس أنني أعرفك منذ سنوات، فيكِ شيء عجيب أحس أنه ليس غريباً عليّ..

المرأة: قد يذكرك وجهي بإنسانة تعرفها..

هو: يمكن.. أخبريني حقيقة، أيمكن أن نكون التقينا من قبل..؟

المرأة: يمكن..

هو: كيف..؟

المرأة: أخبرني.. لماذا تظلم زوجتك بالكلام عنها هكذا؟..

هو: لأنني أحبها.. كل تلك الفترة الطويلة لم أستطع نسيانها.. لا أزال أحتفظ ببعض الصور القديمة معها.. هي عزائي الوحيد..

المرأة: إن كنت مقتنعاً بظلمها لك، لِمَ لم تنسها؟.

هو: لست مقتنعاً بشيء.. أعلم تماماً جوهرها كانت إنسانة رائعة..

المرأة: ألم تقل أنك كنت في السجن؟.

هو: نعم

المرأة: ربما أتت وسألت عنك خلال تلك المدة..

هو: مستحيل، لو حدث هذا لكانت الجارة العجوز قد أخبرتني..

المرأة: ربما لم تعرّف العجوز بنفسها..

هو: أنت تضعين افتراضات محيّرة، وما الذي يدعوها إلى ذلك؟..

المرأة: لا أدري.. قد تكون في ورطة..

هو: تتحدثين عنها.. كأنكِ في صفها..

المرأة: ولكنني أضع مبررات منطقية.. أخبرني.. منذ متى لم ترها؟.

هو: نحو عشر سنوات..

المرأة: مدة تغيّر الإنسان تماماً، ورغم ذلك لم تنسها؟.

هو: قضيت معها أمتع فترات حياتي.. ولكن؟.

المرأة: ماذا؟

هو: طرأت عليها تطورات غريبة لم أعرفها قبلاً عنها. اهتمامها بالمظهر، إهمالها لي أحياناً، سيطرة بعض أهلها عليها.. ولكنها كانت تقول لي كلما انفردت بها، خذني إلى مكان بعيد.. أعرف أن من معي يسممونني بأفكارهم أريد أن نعيش معاً في أي بلد بعيد..

المرأة: هذا يغفر لها الكثير..

هو: ولكني لم أكن أملك المال الكافي في ذلك الوقت..

المرأة: ألم تنجب منك؟.

هو: حين تركتها كانت تحس بأعراض الحمل..

المرأة: ولم تعرف شيئاً عنها؟.

هو: أبداً..

المرأة: سأقول لك شيئاً.. أنا أعرف زوجتك..

يفاجأ، ينهض مذهولاً، يقترب منها..

هو: ماذا تقولين؟.

المرأة: فعلاً أنا أعرف زوجتك وهي التي دلتني لأحضر إلى هنا..

تعبث بشعرها الطويل، وهي ترمقه يركع قربها.

المرأة: كانت زميلة لي، كنا نعمل معاً في الخلايا السريّة للمقاومة الشعبيّة في بلدنا..

هو: ماذا تقولين هي تفعل ذلك.؟

المرأة: نعم.. ألم أقل لك أنك لم تعرف زوجتك على حقيقتها..

ينهض فجأة وينفجر بالضحك..

هو: كم أنا مغفل؟

المرأة: (تتأمله مستغربة).. فعلاً..

(يعاود الضحك وهو يرمقها).. يتوقف فجأة ويقترب منها..

هو: أتعلمين؟.

المرأة: نعم..

هو: أنت خبيثة فعلاً..

المرأة: لماذا؟.

يضحك وهو يرمقها..

هو: لا أدري بدأت أميل إليك.. وأخشى أن أقع بحبكِ قبل بلوغ الفجر..

المرأة: بهذه السرعة..

هو: ماذا أفعل.. كانت زوجتي امرأة رديئة؟.

المرأة: بالعكس عرفتها إنسانة رائعة..

هو: ولِمَ لم تتصل بي؟.

المرأة: كانت في السجن..

هو: ماذا تقولين؟.

المرأة: نعم سجنت مدة زادت عن أربع سنوات وحين خرجت لم يأتِ أحد لملاقاتها، حتى أهلها أنكروها.

هو: وأين محبتهم لها أكانت زيفاً؟.

المرأة: علمت ذلك متأخرة.. كان التفافهم حولها من أجل الثروة التي ورثتها عن عمها..

هو: آه كم تمنيت لو تحرق تلك الثروة..

المرأة: وأحرقت فعلاً، بعد دخولها السجن صادرتها الدولة.

يقترب منها بود وحنان.. يركع قربها..

هو: يا حبيبتي..

المرأة: أتحبها؟.

هو: أكثر من نفسي.. يشدّ شعرها ليقبض بيده باروكة شعرها المستعار.. تدهشها المفاجأة..

المرأة: لماذا فعلت ذلك؟.

هو: لأرى شعرك الحقيقي التي كنتُ أغرق رأسي فيه.

المرأة: (تقف فجأة بذهول واستغراب) أعرفتني..

هو: (يقترب منها، يضمها إليه).. بدأ الشك يراودني، كل شيء في ملامحك أحسه قريباً مني.. هذا الشعر فقط..

يجلسها قربه ويمسك يديها..

المرأة: ألم أقل لك أنه مصبوغ، حتى لا تتعرف إليّ بسرعة.

هو: يبدو أنني لم أفهم ذلك.. أبعد كل هذه السنين الطويلة نلتقي؟.. أتعلمين يا حبيبتي، رائحة عطرك أعادتني إلى أيامنا الأولى.. كان حلماً ممتعاً جميلاً..

يضمها إليه.. بحنان..

إظلام تام

الفصل الثاني

المشهد الأوّل:

يظهر شارع شبه مضاء، انتشرت في بعض زواياه نقاط تفتيش.. رجل سكران يمشي..

الحارس: قف.. قف..

ينتبه إليه أحد الحراس..

السكران يتابع سيره، وهو يرتدي قبعة ومعطفاً شبيهين بمعطف المرأة وقبعتها.. الحارس يهيئ سلاحه..

السكران.. يتابع سيره دون أن يهتم بالتحذيرات.. يطلق الحارس النار.. يسقط السكران على الأرض

المشهد الثاني

(هو) وحده يتمشّى في الصالة.. صوت طلقات نارية.. يجم فجأة يتجه نحو النافذة يحرك ستائرها وهو ينظر إلى الخارج..

هي: لم أستطع النوم.. أشعر بالقلق..

هو: أخافتك الطلقات الناريّة..

مازال المطر مستمرّاً مع لمحات البرق وصوت الرعد أحياناً.. تدخل هي بالثوب المنزلي.. يبدو عليها الخوف..

يشد على كتفها بحنان..

لا ترد.. يفتح لها المجال لحديث آخر..

هو: هه.. لم تحكي لي ما قصة السيارة والمطاردة؟.

هي: (فترة صمت ثم تبدأ الحديث).. لاحقتني دورية الحدود، بعدما اكتشفوا أن جواز سفري مزوّر..

هو: كيف..؟

هي: أحدهم تعرّف عليّ، وكان بالمصادفة من رجال التحقيق الذين حققوا معي لدى إلقاء القبض عليّ.. حين رآني باسم آخر شك بالأمر.. فاصطحب جواز السفر إلى الداخل، حينها هرعت إلى السيارة وأطلقت لها العنان.. ويبدو أنهم أخذوا رقمها واتصلوا بالمخافر، وكنت حذرة مضيت بطريق ترابي فوصلت إلى المدينة قبل منتصف الليل..

هو: وجئتِ إلى هنا؟ وكيف عرفتِ عنواني..؟

هي: استطعت الحصول عليه من أحد الأصدقاء والذي تمكن من الحصول عليه بدوره من صديق يعمل هنا..

هو: تغيرتِ كثيراً..

هي: كبرت عدة سنوات.. كنت أظن أنك ستتعرف إليّ سريعاً..

هو: لا أكتمك أنني أحسست بميل إليك، فسرته بحنيني للمرأة..

هي: أكنت تريد غوايتي؟ سأشكوك إلى زوجتك.

هو: لا أصدق أنك فعلاً معي.. أوه أنا خائف فعلاً؟.

هي: من ماذا؟

هو: أتأتين إليّ مهددة مطاردة؟.. يا حبيبتي كم تعذبتِ!

هي: أتعلم؟. لا أكاد أصدق نفسي، كنت أحلم بك في نومي منقذاً شهماً يأتي إليّ من بين الجبال وينتشلني من ضياعي..

هو: لم أكن أعلم أنك في محنة..

أصوات طلقات رصاص

هي: ماذا يحدث؟.

هو: لا أدري..؟ سأذهب وأستطلع..

هي: لماذا؟ لا.. لا تذهب..

هو: أأنتِ خائفة؟.

هي: أنا خائفة عليك..

يرن جرس الباب الخارجي.. يبدو عليهما الرعب..

هو: اسمعي.. هناك باب خلفي تستطيعين استخدامه والذهاب إلى جارتنا العجوز، قولي لها فقط أنكِ زوجتي وأنكِ عدتِ من سفركِ الطويل.. هي تعلم كل شيء عن قصتنا..

هي: سأفعل..

تشد على يديه وهي تنظر إليه بحب.. ثم تخرج من الباب الخلفي.. يمشي وهو يطرق رأسه والطرقات تزداد فيفتح الباب..

يدخل هو الطويل ذو الشارب الكث والمعطف مع رجاله..

الطويل: فتشوا كل مكان..

ينتشر رجاله في كل زوايا البيت..

هو: ماذا هناك؟.

هو الطويل يتجول في الصالة، يتكلم إليه دون اكتراث:

الطويل: لدينا أمر بتفتيش كل بيوت الحيّ..

هو: ولكنكم فتشتم منزلي قبل قليل..

الطويل: ربما تسلل أحد إلى منزلك؟.

هو: في هذه الفترة القصيرة؟.

الطويل: نعم

هو: (يرفع يديه مستسلماً ثم ينزلهما) كما تريدون..

الطويل: أين زوجتك؟.

هو: جارتنا العجوز مريضة جداً ولا أحد قربها..

الطويل: أمنزلها بعيد من هنا؟.

هو: في الجهة الخلفية من البيت..

الطويل: أقول لنفسي كيف خرجت ولم نرها..

هو: بيتنا ملاصق لبيتها الباب الخلفي يفتح عليه..

الطويل: حسناً أريد أن أرى..

إظلام تام..

المشهد الثالث

الجهة اليسرى من المسرح، صالة صغيرة فيها بعض الأثاث القديم. الباب يقرع بشكل ملحّ.. تخرج العجوز وهي ترتدي ثوباً بيتياً دافئاً.. عمرها يقارب السبعين.. لا تزال قوية البنية.. وتتجه صوب الباب تفتحه وهي مرتبكة.. يدخل الطويل ورجاله.. ومعهم (هو)..

العجوز: ماذا تريد؟.

هو: إجراء روتيني يا عمتي.. لن يستغرق منهم وقتاً طويلاً..

الطويل: أين زوجتك؟.

تظهر (هي) خلف الباب..

هي: نعم ماذا تريد؟.

الطويل: يضحك وهو يرمقها.. لا شيء.. أطمئن عليكِ..

ترمقه باحتقار.. يشير الطويل إلى الرجال الذين معه بتفتيش البيت.. يتمشّى باستعلاء منقباً في الصالة الصغيرة.. هي وهو والعجوز يراقبون حركته بقلق..

الطويل: أظن أنه لا مانع لديك من الذهاب معي إلى المكتب القريب؟.

هو: لماذا؟.

الطويل: سأطرح عليك بضعة أسئلة..

هو: حول ماذا؟ أستطيع الذهاب غداً.. نحن في ساعة متأخرة من الليل..

الطويل: لا تضطرني أن ألجأ إلى القوة.. منزلك أكثر المنازل شبهة، السيارة تقف أمام عتبته..

الطويل: (يتقدم الطويل من العجوز) أأنتِ مريضة؟.

العجوز: تحدث لي أحياناً نوبات عصبية أفقد الوعي بعدها.

الطويل: (يتقدم من (هي)، يحدق فيها). (للعجوز) أستدعيت هذه المرأة للسبب نفسه؟.

العجوز: هي كابنتي ترعاني وتعطف عليّ دائماً..

الطويل: أتسكنين وحيدة؟.

العجوز: نعم..

يشير إليها أن تجلس، دون الجميع.. يتمشى في الغرفة قليلاً، هو وهي يقفان جنباً إلى جنب يتلاصقان..

الطويل: أليس لكِ أولاد؟.

العجوز: لي ابن يعمل ضابطاً في الجيش وقطعته بعيدة من هنا..

الطويل: فقط؟.

العجوز: وابنة متزوجة منذ زمن بعيد تعيش وزوجها في البرازيل..

الطويل: أزوجكِ متوفى؟.

العجوز: نعم.. منذ عدة أعوام..

الطويل: أنتِ وحيدة إذن؟.

العجوز: تستطيع أن تقول ذلك..

الطويل: ماذا تقصدين؟

العجوز: هما يساعدانني بكل شيء.. لا أحس بالغربة مطلقاً

الطويل: حسناً..

يتجه إلى (هو).. يرمقه بعصبية وهو يدور حوله.. هي إلى جانبه صامتة خائفة..

الطويل: دخل صاحب السيارة إلى هنا، وهربته من الباب الخلفي عن طريق هذه العجوز..

هو: هذا غير صحيح..

الطويل: فتشنا المنطقة بيتاً بيتاً ولم نعثر على أثر ينبئنا عنه.

هو: ماذا أفعل لكم؟.

الطويل: أنصحك أن تقول الحقيقة..

هو: لم أكذب عليك..

الطويل: ولكن السيارة أمام باب منزلك؟.

هو: ربما فعلها للتمويه؟.

الطويل: تقصد فعلتها..

هو: ماذا تعني؟.

الطويل: (يضحك وهو ينظر إلى (هي) وإليه بالتناوب ثم يتابع دورانه).. تحاول أن تستمر في مجاراتي.. الذي كان يقود السيارة، هو امرأة وليس رجلاً هكذا أتتنا التحريات أخيراً.

يدخل أحد رجاله.. وهو يحمل المعطف والقبعة..

المساعد: عثرنا على هذه الأشياء في دار العجوز..

الطويل: (يتأملها الطويل، يلتقط الأغراض من مساعده يفحصها.. يتمتم).. اكتملت القصة أخيراً..

الطويل (يتجه إلى الهاتف يمسك بالسماعة.. يضغط على الجهاز).. هاتفك لا يعمل..

العجوز: يبدو أن الرطوبة عطلته..

الطويل: (يتوجه الطويل إليها بنظرات حادة) سأستصدر أمراً بالقبض عليكم جميعاً..

هو: وما التهمة؟.

الطويل: التستر على سجين مطلوب ومساعدته في الهرب.

يعود بقيّة الرجال من الداخل، يقفون كلهم باستعداد قربه.. يشير الطويل إلى أحدهم فيفتح الباب ويخرج..

هو: لكن!.

الطويل: هيا بلا جدال..

هو: (يتقدم هو نحو هو الطويل). لن نذهب سوى بأمرٍ خطي..

الطويل: (يخرج ورقة من جيب معطفه).. (بسخرية) هذا هو الأمر..

هو: لن نذهب معك..

الطويل: ستذهبون مرغمين، ولو كبلتكم جميعاً بالأصفاد..

هو: سأحتج..

الطويل: لن يفيدك الاحتجاج شيئاً، أتعلم أن من ساعدتها على الهرب من هنا تسببت في قتل إنسانٍ قبل نحو ساعة.. كان يرتدي معطفاً مشابهاً طلب منه الرجال أن يتوقّف وكان مخموراً دون أن ينتبهوا لذلك فأطلقوا عليه النار وقتلوه..

هو: كان يجب أن تتحققوا منه..

الطويل: في مثل هذه الحالات تحدث أخطاء كثيرة..

هو: اسمعني أيها المفتش..

الطويل: نعم..

هو: سأذهب معك..

الطويل: جيد..

هو: ولكن دع زوجتي وهذه العجوز هنا.. أنا جاهز للذهاب معك.. والإجابة عن أسئلتك..

الطويل: ولكنهما مهمتان في التحقيق..

هو: سأتولى كل شيء بالنيابة عنهما.. أعرف كل شيء

الطويل: حسناً.. إن استدعى الحال، سنرسل من يأتينا بهما في الصباح..

هو: ولكن..؟

الطويل: قد.. ليس بالضرورة أن نحضرهما..

يشير الطويل إلى رجاله.. يتقدمون نحو (هو).. هي تقترب مفجوعة

هـي: ماذا تفعل؟.

هو: ابقي هادئة لا تخافي..

هـي: سآتي معك..

هو: سأعود سريعاً..

هـي: لن أتركك وحدك..

الطويل: مادمت تصرين تعالي معنا..

هو: أرجوك. اتركها هنا، ولا تستمع إلى كلامها.

الطويل: حسناً..

تقترب (هي) من (هو) قبل أن يخرج تحتضنه، تشد على يديه.. يدفعه هوان، والطويل يبتسم قبل أن يغلق الباب خلفه..

الطويل: ابقيا هنا، لا تغادر أي منكما المنزل..

تنهار (هي) متألمة.. تضع العجوز يدها على كتفها..

العجوز: لم تركته يذهب؟.

هـي: ماذا أفعل.. كان متشبثاً برأيه..

العجوز: كان يجب أن تمنعيه.. ذهابه غلطة شنيعة..

هـي: ولكن الضابط كان سيحصل على أمر بالقبض علينا.

العجوز: هي لعبة من ألاعيبه.. زوجك يتمتع بشعبية كبيرة هنا..

هـي: حقاً؟.

العجوز: نعم..

تجهش المرأة بالبكاء.. يبدو أن العجوز ترق لها..

العجوز: أيتها المسكينة.. لقد تعذّب كثيراً من أجلك.ز

هـي: أعرف ذلك.

العجوز: كنتِ قاسية؟.

هـي: كنتُ في محنة..

العجوز: محنته كانت أكثر خطورة..

هـي: كنت في السجن يا خالة..

العجوز: وما المدة التي قضيتها؟.

هـي: أربع سنوات.. متقطعة..

العجوز: ماذا تعنين؟..

هـي: أربع سنوات على ثلاث دفعات..

العجوز: فهمت.. وماذا كانت تهمتكِ؟

هي: الخروج على الدولة..

العجوز: كيف؟.

هي: كنت منظمة في خلية سريّة للمقاومة..

العجوز: هه..

هي: أخبريني ماذا كان يفعل خلال فترة الغياب هذه؟.

العجوز: ظل وفيّاً لمبادئه، قوياً لا يسكت على ظلم.. وقد اعتقل مرتين، ولكن الإلحاح الشعبي اضطرهم إلى الإفراج عنه..

تنظر العجوز إليها.. مشفقة

العجوز: أنتِ متعبة، أتحبين المبيت معي؟.

هي: كلا سأتمدد هنا.. سأنتظره..

العجوز: لا أظنه يعود سريعاً.. أنا خائفة عليه..

هي: ولِمَ تعتقدين ذلك؟.

العجوز: في العام الماضي قالوا له ذلك، وسجنوه ستة أشهر وقبلها سجن ما يزيد عن سنة..

هي: لقد تعذّب كثيراً..

العجوز: نعم.. ولم ينسكِ طيلة هذه الفترة..

هي: آه..

العجوز: ماذا عنك؟ أقرأ كلاماً كثيراً في عينيكِ.

هي: اذهبي للنوم يا خالتي.. سنتحدث في ذلك غداً..

تدخل العجوز إلى الداخل تظل (هي) في جلستها حزينة شاردة.

المشهد الخامس

العجوز تنتظر في غرفة زيارة المساجين.. الحراس - الشرطة يروحون يجيئون، العجوز تجلس وهي تنتظر.. وأخيراً يظهر هو وأحد رجال الشرطة.. يتقدم من العجوز مسروراً..

هو: لِمَ لم تأتِ..؟

العجوز: لا أدري يا بني.. طرقت الباب عليها عدة مرات هذا الصباح فلم يجب أحد.. فاعتقدت أنها هنا..

هو: مسكينة كانت متعبة كثيراً، لعلّها نائمة الآن؟.

العجوز: حدثني يا بني عنك.. ماذا فعلوا معك؟.

هو: كالعادة..

العجوز: ماذا؟.

هو: أخذوا أقوالي ودونوها، ثم أتى المحقق ومزقها قائلاً: لا أصدق حرفاً مما قلت.. وهددني..

باعتقالكما.. قلت له: "فعلاً لا علاقة لهما بالأمر وأنا أتحمّل كل المسؤولية.. "استفزّه كلامي، أغلظ لي القول.. طلب مني الاعتراف من جديد، أعدت أقوالي وقلت "هذا كلامي لن أغيره" عاد من جديد يهددني بشأنكما..

العجوز: مسكين..

هو: قلت له إنني وضعت المعطف والقبعة في دارك دون أن تعلمي شيئاً، في حين كانتِ زوجتي نائمة، ويبدو أنه اقتنع بذلك، إذ استقبل أحد المساعدين حيث همس له شيئاً، جعله يعيدني إلى الزنزانة منهياً التحقيق..

يحدق إليها بصمت..

العجوز: ألم يأتِ أحد إليك حتى الآن؟.

هو: رئيس النقابة، قال لي لا تقلق سأفعل اللازم..

العجوز: لعلّه لا ينسى..

هو: لا أعتقد ذلك، يبدو أنه قوي المركز، ربما أخرج اليوم أو غداً.. هكذا وعدني..

العجوز: أرجو ذلك..

هو: لم تحدثيني عن انطباعك عنها؟..

العجوز: كم تحبها؟.. وأنت في محنة تريد أن تحدثني عنها.

هو: هل تصدقين؟ عشت الليلة الماضية أمتع لحظات سعادتي.. لقد تحولت زوجتي إلى امرأة نادرة..

العجوز: ماذا تقصد؟.

هو: صفحت في داخلي عن كل تقصيرها معي.. حين علمت أنها كانت في السجن..

العجوز: السجن أحياناً ليس مناسباً للمرأة..

هو: تحولت إلى باحثة عن هموم الإنسان ونبش مكامن الخير فيه. أنا سعيد فعلاً، ولست آسفاً على سجني.. ولكن لِمَ تأخرت حتى الآن؟.

ينظر إلى ساعته.. تربت العجوز على كتفه..

العجوز: قد تأتيك خلال دقائق..

هو: لم تحدثيني عن انطباعكِ عنها..

العجوز: لم أتعرّف إليها جيداً بعد..

هو: أنتِ عنيدة، لا تنطقين بحكمٍ إلاّ بعد تمحيص، ولكني متأكد من أن حكمكِ سيكون في صالحها..

العجوز: تناولت إفطارك؟..

هو: قدموا لي في الصباح بعض الشاي والكعك..

العجوز: أأحضر لك شيئاً من البيت؟..

هو: كلا.. لا أريد طعاماً ولكن يوجد بعض الكتب في الرف العلوي من المكتبة، حيث أحتفظ بالكتب التي لم أقرأها بعد.. أحضري لي بعضها..

العجوز: فقط..

هو: نعم.. وقولي لها أن تحضر سريعاً.. لقد اشتقت إليها..

العجوز: طيب.. سأذهب الآن سأحاول العودة وإحضارها بسرعة إليك..

ينهضان، يقترب الشرطي منه يأخذه تودعه ببصرها ثم تخرج..

إظلام

المشهد السادس

غرفة. المحقق الطويل ذو الشارب الكث.. يجلس خلف مكتبه، يسطر شيئاً.. يدق الباب.. يدخل أحد المساعدين.

الطويل: نعم..

المساعد: سيدة تطلبك..

الطويل: تطلبني..

المساعد: زوجها اعتقل هذا الصباح، وتود رؤيته..

الطويل: ادخلها..

تدخل هي.. متعبة مؤرقة

الطويل: أنت؟.

هي: نعم..

الطويل: تفضلي اجلس.. أتدخنين؟.

هي: لا أريد أن أدخن..

الطويل: نعم؟.

هي: أريد أن أراه..

الطويل: (يجلس خلف مكتبه باستعلاء وهو يرمقها).. حالته سيئة جداً، وأعتقد أنه سيبقى رهن الاعتقال حتى نتمكن من استخلاص معلومات مفيدة عن الهاربة..

هي: ماذا تقصد؟ أيمكن أن يسجن لفترة طويلة؟.

الطويل: سنة، سنتان ربما أكثر.. تهمته كتم معلومات والتستر على جريمة..

هي: وهل ارتكبت الهاربة جريمة؟.

الطويل: هي مطلوبة في دولتها، وتسببت أمس في قتل إنسان بريء..

هي وما الحل في رأيك؟.

الطويل: أتستطيعين تقديم معلومات في هذا الموضوع؟

هي: أي موضوع؟.

الطويل: السيارة.. المعطف القبعة.. هناك علاقة تربط بين هذه الأشياء وبينكم، أو بينها وبين زوجك على الأقل..

هـي: (يظهر عليها الخوف).. حسناً.. أريد أن أقول؟.

الطويل: (بخبث وسخرية) ماذا؟.

هـي: سأقول كل شيء.. بشرط..

الطويل: نعم..

هـي: أن تطلق سراحه.. هو بريء..

الطويل: (يقترب منها باهتمام).. حسناً.. أنا جاهز..

إظلام

المشهد السابع

العجوز تزور (هو) في السجن..

العجوز: لم أنت قلق هكذا، ترتعش كالطفل؟.

هو: أخاف أن أفقدها ثانية.. أسلمت نفسها لهم؟.

العجوز: لا..

هو: ماذا تعني؟..

العجوز: اطمئن من هذه الناحية.

هو: حدثيني، قولي شيئاً؟

العجوز: لم أجدها في البيت..

هو: (متلهفاً ملتاعاً).. ماذا؟.

العجوز: طرقت الباب كثيراً واستدعيت أحد الفتيان حيث ساعدني في دفع الباب الخلفي، وحين دخلت.

هو: نعم..

العجوز: لم تكن موجودة، كان أثاثك مقلوباً...

هو: ولم تريها؟.

العجوز: كانت أدراجك مفتوحة وأوراقك مبعثرة يبدو أنها كانت تبحث عن شيء.

هو: هي، ولماذا؟ ماذا تريد من هذا البحث؟.

العجوز: لا أدري.. ولكني لم أرتح لها..

هو: خالتي..

العجوز ماذا جرى لك؟ ما لوجهك يصفر؟ كن رجلاً.

يبدو منهاراً، يظهر عليه التعب.. والعجوز محافظة على هدوئها.. يبدو أنه ينهار فعلاً.. تتقدم إليه متلهفة..

العجوز: أأطلب لك الطبيب.؟

هو: لا.. لا تقلقي.. سأكون بخير بعد دقائق..

العجوز: لست أفهم ماذا جرى لهذه المرأة، ولم حضرت إليك بعد هذه المدة الطويلة، وأوقعتك في هذه الورطة ثم اختفت؟.. ثم ماذا كانت تريد من تفتيشها لمحتويات منزلك؟.

هو: اسمعي يا خالتي، ربما دخل رجال الاستخبارات إلى بيتي عنوة وفتشوه، ونثروا محتوياته..

العجوز: (تهزّه بشدة.. لقطات لوجه المتعب).. تبلغ بك الطيبة أحياناً، حدّاً أتمنى أن أهزك من الأعماق، ماذا جرى لك؟. لِمَ تبرر كل شيء؟. منذ عدة سنوات هجرتك وتركتك معذباً مع حبها وذكرياتك معها ثم عادت إليك وورطتك واختفت ثانية..

هو: لا أكاد أصدق..

العجوز: انسَ يا ولدي..

يقترب منهما أحد الحراس

الحارس: أأنت سجين الزنزانة رقم /5/

هو: (يقف هو والعجوز مندهشين).. نعم..

الحارس: مبروك..

هو: ماذا؟.

الحارس: إخلاء سبيل..

يبتسم هو والعجوز

هو: قلتُ لكِ يا عمتي، رئيس النقابة رجل قوي وذو نفوذ واسع..

إظلام

المشهد الثامن

يفتح الباب، باب منزله، يلحظ الاضطراب والفوضى، تدخل العجوز وراءه، تلاحقهما الكاميرا، وتتابع مشاهد الفوضى في البيت.. يمسك الورقة المدعوكة التي وضعتها (هي)، ينظر للصورة المعلقة.. تبدأ العجوز في محاولة ترتيب البيت.. ثم يلقي الورقة بين الأوراق الأخرى

هو: تخلصي من كل هذه الأوراق..

العجوز: سيفرح جارنا البقال بهذه الأوراق والصحف والمجلات..

يتقدم من الصورة ينظر إليها هو يهزّ رأسه.. العجوز منشغلة بترتيب البيت..

المشهد التاسع

في منزل هو، يجلس في الصالة يطالع..

يرن جرس البيت فجأة.. ينهض من جلسته، يفتح الباب.. تدخل طفلة صغيرة ترتدي ثوب المدرسة.. يتناول الورقة منها.. يفتحها..

الطفلة: هذه الورقة تهمك؟.

هو: أين وجدتها؟.

الطفلة: اشتريت هذا الصباح قهوة ناعمة، وحين أفرغتها أمي في العلبة، وألقت الورقة، فتحتها بفضول لأرى اسمك في الأعلى ورقم الهاتف والعنوان. لم أفهم شيئاً.. ولكن كلمة هام في الأعلى لفتت انتباهي، فأحضرتها إليك..

هو: أشكرك يا صغيرتي.. ..

تخرج الطفلة.. يتأمل الورقة يبدو الذهول عليه..

(صوت المرأة): مع صدى (فحوى الرسالة)

حبيبي:

أكتب إليك بيد مرتعشة، وأنا أتصور أنني لن أراك بعد اليوم.. حيث إنني أقدمت على عمل أراح ضميري وخلصني من تردد قاتل كدت أقع فريسة له..

بعد دقائق سأذهب بصحبة هؤلاء إلى مكان لا أعرف عنه شيئاً، وأنا أعلم أنني ذاهبة إلى حتفي.. ولكن ماذا أفعل؟ لم ألقيك في جحيم جديد من خطأ ارتكبته وأنا في خضمّ عاطفتي.. كان من اللازم أن أترك السيارة بعيداً وآتي إليك حتى لا أثير الشبهة.. وكان من المحتمل أن لا يكتشفوا شيئاً عن هوية صاحب السيارة ولا عن ظروف اختفائه عاطفتي أملت عليَّ ما فعلت وحبي لك بدأ يلحّ عليّ حتى حطّم أعصابي.. ماذا أفعل؟ وأنا أعلم أنهم سيسلمونني إليهم في الطرف الآخر..

كنت ذاهبة إلى زيارتك، حين همس في أذني ذلك هو الطويل أنك قد تبقى رهن الاعتقال لفترة طويلة، لم أملك نفسي إلاّ واعترفت له بكل شيء.. اقتادني ورجاله إلى المنزل فتشوه تفتيشاً دقيقاً يبحثون عن أشياء أنكرت تماماً معرفتي بها.. استأذنته في الدخول إلى الحمام حيث كتبت لك رسالتي هذه التي سألقيها بين الأوراق علّك تصادفها..

كل ما أملك أن أقول لك، هو أن حبك في قلبي سيظل عزائي حتى آخر رمق في حياتي..

يظهر الألم عليه وفي حركاته يبدو أنه يفقد الوعي...

المشهد العاشر

يبدو البيت فارغاً.. رنين جرس الباب.. عدة مرّات.. ينفتح باب العجوز وتخرج منه امرأة متوسطة العمر تفتح الباب.. تدخل (هي) يبدو عليها التقدم في السن..

هي: أين هو..؟ أريد أن أراه..

المرأة: من؟.

هي: للشخص الذي يسكن هذا البيت..

المرأة: أتعنين الكاتب.. ليس هنا الآن.

هي: أتعنين أنه لا يسكن هنا الآن؟.

المرأة: يبدو عليك التعب.. تفضلي سنتحادث في الداخل..

يبدو الديكور مختلفاً لا وجود للمكتبة.. المقاعد متغيرة

هـي: أتعرفين عنوانه؟..

المرأة: لا...

هـي: وجارته العجوز؟.

المرأة: هي أمّي.. توفت في العام الماضي..

هـي: مسكينة..

المرأة: أتعرفينها؟.

هـي: نعم كنت أتردد عليها أحياناً..

المرأة: ماذا تريدين منه؟.

هـي: أحببت أن أزوره؛ منذ عدة سنوات لم أره..

المرأة: يبدو عليكِ التعب، تعالي ارتاحي قليلاً.. لِمَ أنتِ مهتمة به كثيراً؟.

هـي: هناك صلة قرابة بيني وبينه..

المرأة: مسكين صحته تدهورت في الفترة الأخيرة، وقد أخذ إلى المستشفى مرتين بسيارة إسعاف..

هـي: ماذا أصابه؟.

المرأة: مرض في القلب.. كما سمعت..

هـي: منذ متى؟.

المرأة: منذ عدة أشهر أظن أواخر العام الماضي..

هـي: أيعيش وحيداً هنا؟.

المرأة: نعم.. يكتب كثيراً، قصائد وقصص مؤسية.. تحوّل إلى شخص يحب العزلة كثيراً.. لا تقرئين في عينيه إلا الحزن..

يبدو على (هي) التعب والحزن.. تتشدد

هـي: ألن يأتي اليوم؟

المرأة: سيأتي بالتأكيد..

تدخل المرأة إلى الداخل، .. وحين تعود الصبية، تكون (هي) فاقدة الوعي.. تلتاع المرأة يبدو عليها اللهفة.. تمد يدها إلى الهاتف

(صوت سيارة إسعاف)

إظلام

المشهد الختامي

غرفة في المستشفى، تبدو (هي) راقدة، وإلى جوارها (هو) كهل متعب، حزين.. يتأملها تصحو من نومها، تبتسم له.. يشد على يدها يبكي..

(صوت هو مونولوج داخلي مع الصدى) حبيبتي منهكة متعبة.. والقلب جيّاش بالأسى.. أبعد هذا الغياب الطويل نلتقي.. في نقطة النهاية؟

النهاية



الاعتراف

نصر اليوسف

الشخصيات:

1 ـ عبود: فلاح تعرض للظلم والاحتيال فخسر أرضه وبيته وزوجته، ورحل إلى المدينة.

2 ـ نادين: فتاة ريفية جميلة وقعت ضحية لغدر واعتداء المرابي الذي احتال على الفلاح، فاضطرت إلى مغادرة القرية لدرء فضيحتها.

3 ـ إقبال: مغنية من المدينة. صديقة نادين.

4 ـ باسل: حفار قبور يجمعه مكان السكن بمن سبق.

5 ـ الشيطان.

(يمثل المسرح غرفة في حوش قديم. يمكن أن نرى بعضه بواسطة نافذة في عمق المسرح. في يمين المسرح وإلى الأمام قليلاً مشنقة يتدلى حبلها. إلى جانبها كرسي وحقيبة متوسطة الحجم. إلى الخلف قليلاً حصيرة شبه مهترئة).

المشهد الأول

"يدخل عبود من جهة اليمين، يتأمل المشنقة. المسرح شبه معتم".

عبود: مرت عشر سنوات وأنت تنتظرين عنقه بفارغ الصبر.

"يأخذ مسماراً من جيبه ويغرزه في دعائم المشنقة بواسطة مطرقة قربها. يتأمل حبل المشنقة ويتصاعد انفعاله"

عبود: هل توقعت أن تنجو يوماً؟ يشد الحبل مضيّقاً الحلقة "فلتجحظ عيناك لتصير بحجم بستاني الذي نهبته.. لا هواء" يضغط الأنشوطة أكثر" مت.

"يرفس الحبل بقدمه ويبتعد. يشعل سيجارة بواسطة قداحة تضيء وجهه الشاحب. يلقي نظرة على الحقيبة ويهم بفتحها إلا أن صوت رعد متكرر يجعله يتركها ويتابع الصوت مستنفراً.."

عبود: جاء الشتاء مبكراً هذا العام... في هذه اللحظات تعد الأرض نفسها لحمل جديد. "ينفث دخانه بصمت لفترة وجيزة" اللعنة على الأرض.. واللّه العظيم لن أتركه حياً على أرضي.

"ينظر إلى المشنقة. قرع على باب خشبي، عبود ينير المكان ويغادر ليفتح الباب، ثم لا يلبث حتى يعود ومعه الراقصة نادين وحفار القبور باسل الذي يضع مجرفته جانباً".

المشهد الثاني

عبود: "للراقصة" أنت!! كيف حالك؟ تفضّلا اجلسا (يجلسان).

نادين: أنا بأسوأ حال.

عبود: توقعت أن يذبحك أهلك.

نادين: قضيت تلك الليلة بحالها، بين البساتين والأشواك.. تعلمت وأنا أركض كم الحياة مهمة! الموت صعب.

عبود: ما فعله بك يستحق عليه القتل.

نادين: لماذا لم تقتله أنت؟ ألم يأخذ أرضك وبيتك، ويحرمك زوجتك؟

باسل: لو سمحت لي يا سيدي بإشعال بعض الحطب، إنني أشعر بالبرد.

عبود: انتبه كي لا تحرق السياج .

"يغادر الحفار"

المشهد الثالث

عبود: كانت زوجتي أجمل فتيات القرية. لو تمكنت حينها لقتلته.

نادين: حاولت أمها تزويجها لكنها رفضت. لا تزال تحلم بعودتك.

عبود: تزوجها وهي على ذمّتي!!

نادين: توقع أهل القرية أن تقتله ثم نسوا ذلك. ثم صارت جرائمه من عادات القرية.

عبود: لابدّ أن أقتله يوماً. صدر حكمي عليه بالإعدام شنقاً. انظري. "يشير إلى المشنقة" كيف اعتدى عليك؟

نادين: طلب من أبي أن أذهب إلى حقله لأجمع له بعض الخوخ ثم ألقى بي قرب الساقية. لا أريد الحديث أكثر.

"صمت موسيقا تمثل صراخاً وعويلاً".

عبود: من ذلك الرّجل؟

نادين: تقصد حفّار القبور؟ هو من التقيته يوم هربت فآواني إنه حفار قبور مسكين، حاقد على ظروفه. يوشك أن يصير مجرماً.

عبود: تسكنان معاً؟

نادين: في غرفتين متجاورتين، لكن صاحب البيت باعه وطردنا. وأنت، هل تدفع أجوراً مرتفعة مقابل السّكن هنا؟

عبود: أسكن مقابل حراستي لهذا الحوش منذ عشر سنوات. سيقيمون مكانه فندقاً ضخماً مع حديقة واسعة. اسكنا معي. ثمّة غرف كثيرة.

المشهد الرابع

"يدخل الحفار باسل من يسار المسرح، ومعه صفيحة معدنيّة ملأى بالجمر، يتحلّقون حولها. عبود يضع إبريقاً فوق الجمر، يتكرر صوت الرّعد"

باسل: المطر صديقي. يجعل الأرض كالعجين، ويخفف من رائحة الموتى.

عبود: أتخيّله يتغلغل في أرض بستاني، فأشعر.. كأن زوجتي تخونني

نادين: "للحفّار" هذا ابن قريتي الذي حدّثتك عنه.

باسل: صرت أعرفه أكثر من مجرفتي. أليس المرابي الذي اغتصبها، هو نفسه الذي سرق أملاكك وحرمك زوجتك؟

عبود: أجل. عندما نقتله سنطلب منك حفر قبر لجثته.

باسل: ما دمت أسكن معكما سيكون الأمر واجباً.

"ينظر إلى ساعة يده" حان وقت ذهابي لحفر قبر أحدهم.

"يغادر"

المشهد الخامس

عبود: ما الذي تفعلينه في هذه المدينة اللعينة؟

نادين: أرقص في الملاهي مقابل طعامي.

عبود: هل تعلمت الرّقص؟

نادين: أحاول منذ عدة سنوات ولم أنجح، بينما تعلمت جمع الفطر البري بساعات. علمتني أمي ذلك، فصرت أميّز بين الصّالح منه والسّام.

عبود: الفلاح الذي يسكن في المدينة، يشبه الهر الذي يتدرّب على معايشة الفأر.. لن ينجح أبداً.

"تنهض الراقصة"

نادين: سيدأ عملي قريباً.

عبود: ألن تشربي الشاي؟

نادين: عندما أعود.

"تغادر"

المشهد السادس

"عبود يرفع الإبريق عن النّار، ويحمل الصفيحة خارج المسرح.

ظلام. موسيقا هادئة.

إنارة تدريجيّة. نلاحظ الاستبدال بالحصير أخرى جديدة. تدخل الراقصة بثياب جديدة من يمين المسرح حاملة كيساً من التّفاح، تضعه قرب الكرسي، يدخل عبود حاملاً وردة بيضاء. يضعها على الكرسي".

نادين: كانت جدّتي تقول: بعد الشتاء البارد يأتي ربيع لا يجوع فيه أحد.

عبود: مللت تقلّب الأيام دون الانتقام منه.

نادين: أخبرني أحدهم أنّ ذلك المرابي الحقير يتردد على ملاهي المدينة كثيراً، ولابدّ أن يقع.

عبود: حقّاً؟ هل أنت متأكدة؟ القانون يصنع الحضارات، ويصنع القتلة.

نادين: تتحدّث كالمحامين أيها الفلاّح المنفي.

عبود: قرأت ذلك في جريدة أحضرها الحفار؟ لكني فهمته.

المشهد السابع

"يدخل حفار القبور من يسار المسرح. يلقي مجرفته قرب المدخل"

باسل: أسوأ رجل دفنته اليوم. تمنيت أن يحيا في القبر لأخنقه بيدي.

"يجلس على الكرسي ويتناول تفاحة ويبدأ بقضمها".

هدّ حيلي ابن الحرام. القبر ضيّق والميّت متخشّب. أدفعه إلى الدّاخل ولا حياة لمن تنادي.

"يقضم تفاحته" لولا عيون أهله لقطعت ذراعيه ورميتهما قربه.

نادين: كم شخصاً تدفن في الأسبوع؟

باسل: أحياناً أدفن ما يكفي لطعامي وشرابي "يقضم تفاحته" وأحياناً أقول يا ربيّ ها أنا أتضوّر جوعاً ولم ترزقني بميّت منذ البارحة. لن أرتاح حتى أدفن لكما ذلك المرابي الفاسد.

عبود: سأنال منه "ينهض" لن يفلت مني ولو استعنت على ذلك بالشيطان الرجيم. مللت. مللت. سأنادي حتى يأتي.

نادين: بالشيطان!! ستجن قريباً.

عبود: "أكثر انفعالاً" لأنّ الاعتماد على الشيطان أسهل بكثير من الاعتماد على امرأة حوّلها ذلك المرابي إلى راقصة "تقف غاضبة"

نادين: لا أسمح لك. استعن بمن شئت.

"يركع عبود على ركبتيه منادياً"

عبود: تعال إليّ أيّها الشيطان!! تعال ساعة تشاء. تعال أيّها الشيطان!! لم أجد منصفاً من قريتي، فلتكن لي عوناً على الظّالمين.

"صمت مفاجئ موسيقا مناسبة. ينفجر حفار القبور ضاحكاً ضارباً كفّاً بكف"

باسل: الشيطان لا يتعّهد قضيّةً صغيرةً كهذه.

نادين: إن بقيت هكذا سنغادر هذا الحوش ونأوي إلى مكان آخر.

عبود: غادرا الآن. ما عدت أريد أحداً هنا. الآن. لا أريدكما.

"يمسك مقبض السّكين. الراقصة تحتمي بالحفار".

باسل: الآن لا يمكن. غداً. غداً في الصّباح "عبود يرمي السكيّن من يده ويغيب في الدّاخل تجلس الراقصة".

المشهد الثامن

نادين: معه حق. لو أنصفه القانون لما لجأ إلى غيره. أخذ المرابي أرضه وبيته وحرمه زوجته هو هنا وهي هناك تبكي في القرية وتلعن.

باسل: صرت أكره هذه الحكاية أخذ أرضه، واعتدى عليك. أنتما تكرهانه لسبب قوي أما أنا فلا يربطني بالموضوع سوى أنني أسكن معكما في هذا المكان. "يحمل المجرفة ليغادر"

نادين: إلى أين؟

باسل: أنا حفّار قبور والموتى أصدقائي.

نادين: تنام في المقبرة!! وتتركني معه؟

باسل: وأنت يتكفّلك صاحب الملهى. ألم تسمعيه؟ إنه يطردنا.

نادين: الأفضل أن نساعده.

باسل: كيف؟ يريد مساعدة الشيطان. هل أنت الشيطان؟

نادين: بل أنت. "يقترب واضعاً يده على جبينها"

باسل: حرارتك مرتفعة فعلاً.

نادين: ستدّعي أنك الشيطان، وقد استجبت له.

باسل: "باستغراب" أنا!! أنا الشيطان!! "ينظر إلى نفسه". بما أشبهه؟

نادين: لن يطول الأمر حتى نوقع بذلك المرابي الحقير.

باسل: سأنتظر هنا أسبوعاً فقط. "يعيد مجرفته إلى الداخل"

"تغيب الراقصة في الداخل لتعود ومعها قناع لوجه شيطاني تقدمه للحفار".

باسل: من أين احضرته؟

نادين: منذ بدأ ينادي الشيطان الشهر الماضي.

"تطفئ النور. موسيقا أشبه بصفير الرياح تليها ضربة قويّة على الطبل. يخرج عبود. ينير طريقه بواسطة القداحة. يفاجأ بالشيطان. فيصاب بالرعب".

المشهد التاسع

عبود: أعوذ بالله من الشي...

الشيطان: لا تكمل كي لا تجعلني أختفي.

"إنارة خفيفة. الحفار يضع قناع الشيطان وعلى جسده كيس من الخيش"

عبود: :خائفاً" م م من أنت؟

الشيطان: قف باحترام أيها الآدمي الفاني، ولا تخف أنا الشيطان "يجفل". منذ شهر وأنت تدعوني باسمي. قل يا بن آدم: ما الذي تريده منّي؟ وما الذي تقدمه لي؟

عبود: لا شيء. لا شيء يا سيدي.

الشيطان: ولم رددت اسمي في هذا المكان الموحش؟

عبود: "أكثر تماسكاً" أنا يا سيدي ضحية القانون والاحتيال.

الشيطان: القانون يصنع الحضارات ويصنع القتلة.

عبود: أجل. هكذا كتبوا في الجريدة.

الشيطان: ما الذي تريد؟

عبود: احتال عليّ ذلك المرابي. أريد أن تنصرني عليهم.

الشيطان: ركّز. أكانوا جماعة أم واحداً حدد ولا تهتم. من يحفر قبراً لا تعجزه قبور عدّة.

عبود: واحد يا سيدي واحد. مراب أخذ بستاني وبيتي وحرمني زوجتي.

الشيطان: وتلك المرأة التي تسكن هنا... أليست زوجتك؟

عبود: أنت تعرف ما يدور برأسي..

الشيطان: أعتقد أنك تغار من ذلك الحفار المسكين.

عبود: ليس مسكيناً. كيف تصفه بالمسكين، وهو يمشط شعره ثلاث مرات في اليوم ويبتسم كلما رآها؟

الشيطان: أهي زوجتك؟

عبود: لا. هي امرأة تسكن في جواري، وقد لا يمكنها منعي من شيء.. امرأة شهية. أكاد لا ألوم ذلك المرابي لأنه اغتصبها.

الشيطان: ولكنك...

عبود: أجل تعرضت للظلم حتى كرهته. لكني لا أريد أن أخسر امرأة أخرى. أليست جميلة؟ ألا تضج أنوثة؟

الشيطان: لم لا تتركها لذلك الحفار المسكين وتفكر بأرضك وزوجتك وذلك المرابي الحقير الذي سلبك كل شيء؟!

عبود: أنت لا تفهمني يا سيدي.

الشيطان: لأنني ما كنت أعرف مدى فسادك وقلة أمانتك.

عبود: لكني أعتمد على أمانتك في حفظ سري.

الشيطان: "غاضباً" أمن أجل امرأة تستدعيني؟ يا للتقزز!!

"يتظاهر بالرحيل"

عبود: "يركع على الأرض. تسلط عليه بقعة ضوئية" انتظر يا سيدي، أرجوك. أريد أن أنتقم بقسوة. أريد حياة ذلك المرابي الحقير.

الشيطان: لا تنحن أمام الشيطان . هذا مناف لطبيعة البشر.

عبود: أعرف يا سيدي. "يبكي" ولكن الملدوغ يشرب من أيّ بئر ليشفى. عرفت الآن لماذا يلجأ الفقراء إلى التعويذات...

الشيطان: انهض بني. عندما تنفق، سأدفنه لك قبل أن تغمض عينيك وتفتحهما "ينهض".

عبود: تقتله!! حقاً يا سيدي؟! لماذا يقولون عن الشيطان شيطاناً إذاً؟!

الشيطان: "وهو يراقبه بهدوء" لن أطلب مالاً.

عبود: اطلب ما تشاء.

الشيطان: حياة تلك المرأة أو حياة حفار القبور. أريد دفن أحدهما حيّاً.

عبود: دعني أفكر."يروح ويجيء" المرأة مظلومة مثلي، وابنة قريتي.. والحفار ضروري لحفر قبر ذلك اللّص.

الشيطان: ألن تحسم أمرك؟ عندي اقتراح. اقتل لك ذلك المرابي ثم نجعل الحفار يدفنه وبعدها تقرر.

عبود: أجل. أفضل التضحية بذلك الحفار ليرتاح من الشقاء.... كيف تنتقم لي من ذلك المرابي؟

الشيطان: ضربة واحدة من مجرفتي، وأقطعه... إرباً إربا.

عبود: من مجرفتك!!!

الشيطان: دع ذلك لي.

عبود: أريد أن تدفنه في أعماق البحار المالحة، أو وسط الصحراء القاحلة كي لا ينبت الشر ثانية. أريده أن يختفي إلى الأبد.

الشيطان: سأفعل ذلك بأسهل مما تتصور.

"الشيطان يروح ويجيء في المكان. عبود ينتبه من شروده"

عبود: لا تقتله يا سيدي، أحضره لي ودعني أشفي غليلي منه. الموت بحد ذاته لا يكفي.

الشيطان: تستدعيني لأحضره فقط!! كأني أعمل عند أبيك. اسمع أيها الترابي، عهداً مني لأمسحنّ بك الأرض إن استدعيتني مرة أخرى.

عبود: آسف سيدي. آسف جداً "ينحني".

الشيطان: قف هناك. "يذهب عبود حيث أشار الشيطان الذي يغادر مسرعاً. تعود الإنارة مما يشجع الفلاح فينظر حوله ثم ينهض. يدقق في المكان. ينفض الغبار عن ملابسه".

المشهد العاشر

عبود: ليس حلماً. رأيت الشيطان. الشيطان نفسه.

"يسرع إلى الحقيبة ويخرج منها فستان عروس مطرزاً بخيوط ذهبية. يتأمله قليلاً "استعنت بالشيطان لأجلك يا حبيبتي. ما أجملها تلك الدقائق بقربك! خمس دقائق رجل وامرأة... "يصمت متأملاً. صوت طبل ومزمار مما يستخدم في أعراس الريف. ينهض ويرفع الفستان بيد، ويطوق خصره باليد الأخرى، ليبدو وكأنه عروس تسير بجانبه".

عبود: أخيراً يا حبي... ليت الليل يبقى حتى ينتهي الشتاء. يا له من ليل ناصع البياض جميل!!

"تدخل المسرح عدة فتيات، وهن يغنين الأغاني الشعبية. يدور مطوقاً الفستان على المسرح والفتيات يغنين خلفه يزغردن، ثم تغادر الفتيات عند إتمام الدورة بينما يكمل الفلاح عبود دورة جديدة حتى ينتبه من شروده، فيقف ويجمع الفستان بيده ثم يعيده إلى الحقيبة".

عبود: بعد خمس دقائق جاءت أمها لتأخذها. معها حق. صرت مفلساً. "يقلد صوت أم زوجته" قبل أن تستعيد بستانك لا تحلم بعودتها. أو اسمع يمكن أن تحلم بما تشاء.

عبود: "بغضب" لن أحلم بعد الآن. الشيطان لم يمت بعد. "يصرخ" تعال أيها الشيط... "ينظر حوله خائفاً" أعوذ بالله من الشيطان.

المشهد الحادي عشر

"تدخل الراقصة من يمين المسرح ومعها المغنية. تسلمان وتجلسان".

نادين: عبود. ابن قريتي "إلى عبود" المغنية صديقتي.

عبود: تشرفت سيدتي.

إقبال: أهل الريف كرماء جداً. علمني أغنية تتحدث عن الأشجار والحب.

عبود: ما عدت أذكر. ما عدت ريفياً ولا أصبحت من أهل المدينة.

إقبال: "إلى الراقصة" تعرفت اليوم على رجل ضخم من الأرياف ضخم جداً وكريم جداً.

عبود: هل قدم لك الخوخ والعسل؟

نادين: الخوخ والعسل!! في المقاصف لا خوخ ولا عسل.

إقبال: أعطاني ثلاثين ألفاً لأنني وعدته بالذهاب معه إلى الريف سيعود اليوم.

عبود: ثلاثون ألفاً تشتري بستانين معاً.

إقبال: لديه أموال لا تحصى رجل ظريف لولا ذلك الثؤلول في ذقنه!!.

عبود: في ذقنه!! "يضحك" شيء مضحك كنت أعرف شخصاً له ثؤلول... "ينهض فجأة ويقف أمام المغنية فتهب مذعورة".

إقبال: ما بك؟

عبود: أعطاك المال بيمينه أم بشماله؟ "تقف الراقصة مندفعة"

نادين: ثؤلوله من جهة اليمين أم الشمال؟

إقبال: أنتما تخيفانني. أعطاك بيمينه أم بشماله؟ ثؤلوله من اليمين أم الشمال؟ إنكما تذكرانني بيوم الحساب.

عبود: أرجوك حددي. تذكري وحددي.

إقبال: إذا كان يعجبكم سأحضره مساءً.

نادين: لنذهب الآن

"تغادران. تلتفت الراقصة إلى الفلاح "ألم أقل لك؟

المشهد الثاني عشر

"يدخل الحفار وآثار طين واضحة على مجرفته"

باسل: دفنت عجوزين، وأخذت قلادة أحدهما وسوس لي الشيطان وأطعته.

عبود: رأيت الشيطان ليلة أمس.

باسل: هل حلمت به؟

عبود: رأيته بشحمه ولحمه. الشيطان عينه كان جميلاً وعادلاً وقد وقف إلى جانبي.

باسل: الشيطان!!

عبود: أليس شيئاً غريباً؟

"تدخل الراقصة على عجل فيصمت الفلاح"

نادين: "إلى الحفار" قد نحتاجك اليوم لدفن ذلك المرابي الحقير.

باسل: اليوم!! يا له من يوم!! يضع مجرفته جانباً

عبود: هو. هو؟ تأكدت؟

نادين: "تهمس" هو عينه وهل يوجد ريفي بثؤلول غيره؟ سوف تتحايل صديقتي المغنية عليه، وتحضره إلى الغرفة الخلفية. بعد قليل.

عبود: المغنية!! لا إنها الشيطان.

نادين: ستحضره المغنية.

عبود: الشيطان يظهر بهيئة مغنية.

نادين: دعونا نرتب الأمور قبل وصوله.

باسل: كيف نقنعه بالبقاء بعد مغادرة المغنية؟

عبود: سأشنقه أمامها. هو صنع القانون الذي يناسبه وأنا أضع القانون الذي يريحني.

باسل: ويعتبرني القانون متواطئاً معكما. لا. لا. لا أريد أن أخسر مهنتي، فينفرد ذلك الحفار بحفر قبور الأغنياء وحده. أنا غير موافق على الشنق العلني.

نادين: طيب سأعد للمغنية والمرابي عصيراً فيه مخدر.
"الفلاح مستغرق في التفكير".

باسل: "محتجاً" اتفقت معكما على دفن جثة واحدة.

نادين: سنتركها وشأنها دون أن تعلم شيئاً.

عبود: أشعر برغبة في القتل أكثر مما شعرت يوماً برغبة في الطعام. ما معنى القانون يصنع القتلة؟
"تغادر الراقصة"

المشهد الثالث عشر

باسل: لا أدري ولكنك تحولت من منتج للقمح والورد إلى قاتل.
"تدخل المغنية وتسلم. الفلاح يدقق فيها"

المشهد الرابع عشر

إقبال: أين صديقتي الراقصة الطيبة؟

باسل: تضع... أقصد أنها في الحمام ربما.

عبود: "يشك أنها الشيطان" تقابلنا قبل الآن. أليس كذلك؟

إقبال: طبعاً كنت حينها قلقاً.

عبود: إي والله في تلك الليلة كان القمر خلف الغيوم عندما وجدتك أمامي. كنت تقف هنا. "يشير حيث وقف الشيطان عندما قابله" هنا ألا تذكر؟ ضربة واحدة من المجرفة وتقطعه إرباً إرباً. أخبرته "يشير إلى الحفار" كم تبدو رائعاً.

إقبال: هل جن فجأة؟ أنا مغنية تقول لي جثت وكنت ومجرفة...

عبود: كما تريد. كما تريد... كما تريدين يا سيدتي "يغمز بعينيه أنه يعرف سرها"

المشهد الخامس عشر

"تدخل الراقصة فتستقبلها المغنية بالتذمر"

إقبال: لن آتي إلى هنا ثانية. قريبك في السيارة هل أحضره؟

نادين: لا لا. أريد أن أجعل لقاءنا مفاجأة أدخليه إلى الغرفة الخلفية وستجدان العصير جاهزاً على الطاولة.

إقبال: طيب. "تغادر"

المشهد السادس عشر

"عبود يجلس على الحصير قلقاً. يتأمل المشنقة. يخرج سيجارة. يشعلها ويدخن بهدوء وصمت مطبق موسيقا مناسبة لمدة نصف دقيقة".

نادين: "إلى الحفار" لنذهب معاً أنا أهتم بالمغنية وأنت تحضره لتنفيذ الحكم "تغادر مع الحفار".

المشهد السابع عشر

"يتقدم عبود نحو المشنقة زاحفاً بوضعية الجلوس حتى يصبح قريباً منها. يهز خشبتها بيد مرتعشة، ثم يخرج من جيبه مسماراً ليدقه فيها، كي تصبح أكثر تماسكاً. موسيقا تشي بخطر قادم. يدخل الحفار وهو يضع المرابي في كيس خيش فوق عربة صغيرة يتسمر عبود في جلسته. الحفار يدفع العربة حتى منتصف المسرح ويلقي بالمرابي ثم يعيد العربة خارجاً ويرجع".

باسل: الرجل مخدر. هل تثأر منه وهو هكذا؟

عبود: لو رضيت بمجرد قتله لأوكلت ذلك إلى الشيطان. ضربة صغيرة من مجرفته ويقطعه إرباً إرباً فوق أعالي الجبال وفي أعماق الغابات بعيداً عن بيادر القرى، قبل أن أفتح عيني المغمضتين. أدخله إلى الداخل ريثما يصحو ليشهد مصيره.

"الحفار يجر المرابي إلى الداخل"

المشهد الثامن عشر

"الفلاح يسير على المسرح ذهاباً وإياباً وهو يفكر. موسيقا توحي باضطرابه النفسي. يعود الحفار ومع خطواته تتحول الموسيقا إلى ما ينذر بالشر".

المشهد التاسع عشر

باسل: أوثقته جيداً قدماه كشجرتي حور متلاصقتين يداه خلف ظهره كأنهما ولدتا هناك، ولكنه قد يصحو قريباً.

عبود: ابدأ بالقبر احفره عميقاً كي لا تصل إليه جذور الورود اجعله موحشاً لا تصله رائحة التراب عند سقوط أول مطر.

باسل: ليلة أمس لم أنم لأنني قررت أن أهدي إليك قبراً جاهزاً لدفن عدوك. حفرته عميقاً جداً وموحشاً جداً لدرجة أنه أخافني أنا.

عبود: هل وسوس لك الشيطان كي تحفر ذلك القبر؟

باسل: أيها الفلاح الطيب! لا تعطلني كثيراً. زميلي يزاحمني على حفر قبر رجل ثري بعد الظهر.

عبود: أنا متلهف أكثر منك "صوت عطاس" اسمع "يصغيان" إنه يعطس. آه. بدأ الجد "ينزل يديه وينظر هنا وهناك متوثباً"

باسل: شاهدت ثعباناً يفتك بفأر داخل قفص، وما نسيت ذلك. لدغه وتركه وهو يراقبه. استرخى الفأر كرجل في حبل مشنقة، ثم مد الثعبان لسانه ولامس شاربي الفأر وبعدها التف عليه وضغطه حتى جحظت عيناه...

عبود: رأيت مثل هذا في الحقل.

باسل: استعد أيها الثعبان "يرفع مجرفته ويذهب لإحضار المرابي"

عبود: لحظة واحدة. انتظر. "ضربة صنج قوية"

باسل: هل تريد أن تضيف مسماراً آخر إلى خشبة المشنقة؟

عبود: لا

باسل: لا تنس أن أحدهم يزاحمني على حفر قبر ذلك الثري.

عبود: أخبرتك أني متلهف أكثر منك.

باسل: إذن...

عبود: يجب أن أعترف أمامك بشيء قبل تنفيذ عملنا. اقترب.

باسل: "مقترباً" قل. قل وعجل.

عبود: اجلس على الكرسي. أرجوك. "يجلس الحفار واضعاً مجرفته قربه. الفلاح ينظر إلى الإضاءة غير راضٍ".

باسل: سيد عبود! عجّل.

عبود: تسللت يوماً إلى كنيسة لأنام فيها، فشهدت اعترافاً كاملاً. انتظر. لدينا بعض الوقت الاعتراف ضروري جداً.

باسل: ألا يمكن تأجيله حتى ننتهي من الأمر؟

عبود: الأفضل أن أعترف أولاً.

"يخرج من الحقيبة شمعة استهلك نصفها يشعلها ويطفئ الإنارة. ظلام عدا ما يوفره ضوء الشمعة".

باسل: أهذا وقته؟ "يجلس الفلاح قبالة الحفار"

عبود: أدر وجهك ناحية أخرى. لا يجوز أن تنظر إلي وأنا أعترف. كنا نحتاج ستاراً بيننا.

باسل: لكنني لست كاهناً.

عبود: وأنا لست مسيحياً. مجرد اعتراف قبل التخلص من الحشرة الموجودة في الداخل.

"تطل الراقصة متأنقة. تفاجأ بالمشهد فتتابعه صامتة".

المشهد العشرون

باسل: اعترف. لا تكذب ولا تطل. ناولني عكاز الكاهن ذاك "يشير إلى المجرفة فيناوله إياها"

أحضر شيئاً ضعه حول عنقي.

"يعطيه قطعة قماش من الحقيبة فيضعها حول عنقه".

عبود: أنت تعرف ما فعلوه بي حتى حرموني زوجتي وصرت أتمنى لهم الزلازل والموت.

باسل: إذا كنت قتلت أحداً له صلة بالموضوع أو حاولت حرمانه من زوجته فأنا لا أرى في الأمر مدعاة للاعتراف.

عبود: لا. لا. لم أقتل أحداً ولم أعتد على زوجة أحد.

باسل: بم تعترف أمامي إذاً؟ أنت تحتاج إلى رجل أفضل منك لهذا الأمر. أما أنا "يعدد على أصابعه" فقد كذبت ونبشت القبور وسرقت سلاسل النساء، وقبلت إحدى الجثث.

"يصرخ" أنا أقذر منك ولا أصلح لهذا.

"ينهض الحفار".

عبود: لا لست أقذر مني. لست أبداً "يدهش الحفار ويجلس".

باسل: لست أقذر منك "يشير نحوه بالعكاز" بعد كل ما سمعت؟ أي سر تخفي؟ هل مزقت أحدهم بالملعقة والشوكة؟

عبود: قلت لك لم أقتل.

"يقف الحفار ويتحدث كالكاهن مستخدماً المجرفة كعكاز يستند عليه حيناً ويشير به حيناً آخر".

باسل: اسمع بني! بصفتي الأب الروحي الذي يسمع اعترافك آمرك أن تعترف حالاً، أو تصمت إلى الأبد.

عبود: خطيئتي في داخلي يا سيدي. في عقلي. في الطريقة التي أفكر بها.

باسل: ألأنك تمنيت الموت لمن ظلموك؟

عبود: الأمر أسوأ من ذلك بكثير. "يصمت قليلاً ثم يهمس" كل ما فعلوه بي من ظلم وسوء كان ممكناً أن أفعله أنا بأي شخص آخر لو تمكنت "صمت قصير تليه ضربة صنج" أنا مظلوم لأنني لم أستطع أن أكون الظالم.. فكر يا سيدي، هل يحق لي أن أقتل باسم الحق وأنا أفتقر إلى ماهية الإنسان الصالح؟" ضربة صنج "فكر يا سيدي، هل يحق أن أنفذ حكماً بأحد وأنا أستحق ذلك الحكم؟ ألست أقذر منك؟ "ضربة صنج". تغيب الراقصة في الداخل".

المشهد الحادي والعشرون

باسل: اللعنة عليك. أنت تعترف فعلاً. الخطيئة تجللك كما جلدك "صمت" وأنا كذلك. أنا مثلك

"الحفار يضع مجرفته على كتفه ويغادر. الفلاح ينتبه من شروده قبل مغادرة الحفار للمسرح، فيرفع الشمعة ويتبعه".

عبود: اسمع. لا تخبر أحداً لأنه اعتراف.

المشهد الثاني والعشرون

"الفلاح يرفع الحقيبة ويطفئ الشمعة. إنارة كاملة. يعلق حقيبته بكتفه. تدخل الراقصة مسرعة إلى المسرح".

نادين: انتظرا لم ينته الاعتراف بعد.

"ينظران إليها مندهشين"

باسل: انتهى كل شيء.

نادين: لدي ما أعترف به قف هناك كما يفعل كاهن مذنب

"الحفار ينزل مجرفته عن كتفه، ويتكئ عليها"

باسل: صارت لي مهنة جديدة.

نادين: "مشيرة إلى الفلاح" قال هذا ووافقته أنت، إن الآثام تغطيه كثوبه لذلك لم يقتل ذلك المرابي المذنب.

عبود: لا تكرري اعترافي كان ينبغي ألا تتنصتي.

نادين: أنت ترتكب بذلك جريمة جديدة لأنك حجبت عن المجرم حقه في العدالة.

باسل: "يضرب عكازه بالأرض" إن لم يكن لديك ما تعترفين به فدعينا نرحل.

نادين: انتظرا لدي ما أعترف به لقد نفذت القانون كما كتب أول مرة ووافق عليه البشر. تأخذ سكيناً مصطبغة بالدم من تحت ثوبها وتقدمها للحفار "ادفنها معه، ونفذ ما وعدتنا به أيها الحفار!

باسل: إنه اعتراف أيضاً... يا لك من راقصة ريفية!!

"يضع المجرفة على كتفه ويأخذ السكين منها ويغيب في الداخل.

عبود يغادر المسرح

الراقصة تنظر إلى المشنقة بسخرية ثم تغادر مع صوت قطار يقلع من المحطة".

النهاية



أحلام في موضع منهار

قاسم مطرود

الشخصيات

الجندي الأول

الجندي الثاني

المنظر:

"صوت طلقات رشاش متقطعة يعقبه انفجار يدوي على خشبة المسرح وغبار يملأ الفضاء كله.. صمت.. يهدأ عصف الانفجار بالتدريج، و نشاهد الجندي الأول الذي يحمل وعاء كبيرا من بين التراب المتطاير.. يتقدم إلى الأمام.. في العمق موضع عسكري تحيط به أكياس الرمل و الجندي الثاني ساقط بجانبه على الأرض وبيده بندقيته وبجانبه بعض الخوذ العسكرية التي تتناثر في المكان"

الجندي الأول:

"يخاطب الجندي الساقط على الأرض بعد أن ينزل وعاء الماء" وأخيراً اخترقتك الطلقات

والشظايا عرفت مسارها الأخير فجعلت جسدك خارطة عبث بها البارود

كم كنتَ يا صديقي حالما بالشمس في يديك. يحزنني فمك المفتوح وقد ملأه الرمل، ذهب من الريح كان يقطر؛ وهاأنت تغفو مع نهاية الانفجار تنام والصخب يخترق الأسماع "يجلس إلى جانبه.. صوت انفجارات في أماكن أخرى"

انهض يا صديقي وتعال معي هناك. لا صوت يفزعك وستعرف الراحة بعد لهاث طويل "يحاول لمسه بهدوء.. يتكرر صوت الانفجار ولكن تبدو المسافة أقرب"

أحببتك كثيراً

وأعرف مقدار الحب الذي يسكن قلبك الرقيق "برهة" أنا مثلك مللت العيش كالجرذان في موضع

يصعب أن تميز فيه وجهي من التراب، قم من غفوتك والحق بي؛ هنا لا ينبت الزرع والعصافير لم يبق منها سوى لونها الذي يشبه الحرب.

بقيت وحدك حتى عشقت بندقيتك أصابعك والزناد، وحدك هنا لا أول لك ولا آخر أنيسك الموت يأتيك في الصبح والمساء، إن كنت تفصل بينهما قم أيها الصديق وغادر تربتك القاحلة من أجل حلمك، قم كم كانت صعبة ومرة تلك الأيام التي قضيناها في ساحات التدريب، لم تكن تستوعب جبروت عريف الفصيل حين كان يصرخ ويعاقب وأنت القادم من مقاعد الجامعة، وكنت تحتج وتطيع الأوامر في الوقت نفسه، وتنصب احتجاجاتك أمام نفسك على أساتذتك إذا اختلفوا معك في الرأي، ولكنك وجدت نفسك في ساحة العرضات أمام رجل لم يدخل المدرسة أبداً ولم يتعرّف إلى سحر الكلمات التي أخذتك إلى عالم الأحلام، كان يأمرك بالركض والزحف على الأرض، كنتَ تستهجن هذه الأوامر التي تنفذها عنوة وإن نقمتَ على كل ما حدث تلقيت العقاب؛ لأنك لا تطيع الأوامر كما نطيعه نحن كالعميان "برهة.. صوت انفجار" ما الذي طيّعك بهذا الشكل، يا صديقي؟

انهض وأكمل معي المشوار "يغمر يديه في الماء ثم يرفعهما إلى الأعلى".

هل تذكر حين شربنا الشاي بقدح واحد كنتَ تضحك وأنا أبكي، لأن الدم لم يجف من أيدينا بعد "يغمر يديه ثانية.. برهة" كنا قد لملمنا أشلاء محب لنا وساكن عزيز في الموضع نفسه أراد أن يصلي لأن وقت الصلاة قد حان؛ والقصف المدفعي يمطر علينا وابل الموت، لكنه أراد أن يصلي

ـ كيف الصلاة والموت يتسابقان إلى الله؟

قلت :

لكنه قرر أن يتوضأ

ـ تيمم أيها الرجل

ـ كيف التيمم والماء قربي؟ قال:

أراد أن يصلي لأن وقت الصلاة قد حان، حمل خوذته ليملأها ماء، وما إن خرج من الموضع حتى امتلأت خوذته بالدم .

لقد قرر الصلاة .

"صوت انفجار تعقبه فترة صمت قصيرة"

ـ هذه يده

ـ ساقه هناك

ـ قربك محفظته وصور ولده

ـ أين الرأس؟ لقد اختفى رأسه

ومن بعيد سمعتك تصيح

ـ إن وجهه توضأ بالدم وقد أدى الصلاة بموعدها، كنت أضحك كنت تبكي كنتُ أبكي كنتَ تضحك، وشربنا الشاي والدم لم يجف بعد "يغمر يديه بعنف داخل الماء" دمه اخترق أحشاءنا.

كنا نبحث عمن يواسينا، لأننا لا نستطيع إزاحة الهم عن بعضنا والموضع قد انهار قم يا صديقي، قبل أن يحين موعد صلاتك، دمك عانق التراب وشكل منه خارطة لوطن تمتد فيه وحدك "برهة"

حدثني عن خطتك في المناهج التربوية، كم كنت تحب الأطفال وتكره الحرب، أقسمتَ مراراً بأنكَ ستكون مشروعاً للمحبة وأفقاً للخلاص، بعد أن يخمد اللهب لكنكَ انتهيت والحرب تحرق السنين والزمن ينهار والنهارات سود والقلوب شاخت، ورياض الأطفال صارت مشاجب أسلحة وأنتَ ما زلت تحلم، اتبعني، فلم يبق غير الحلم "برهة" أدعوك ثانية وثالثة أن تترك دمك النازف وتلتحق بي، هل تذكر يدك التي تمسح بها وجهك بعد الدعاء إلى الله وكيف التهمتها الجرذان؟ كنتُ نائماً وصرختَ وصراخكَ أفزعني لكنكَ قلت:

بعد أن ضمدت جرحك

ـ الحق مع الجرذان فهذا بيتها

"برهة" لكنها غادرته يا صديقي وبقيت وحدك خوذتك ورأسك لا ينفصلان، و(بسطارك) احتضن قدميك ونطاقك العسكري قطع نصفك وبقيت وحدك حتى قتلتك بندقيتك .

سأرحل واعلم أن محبتي هي التي دفعتني بأن أكون معك الآن "يحمل وعاء الماء.. يقترب منه"

دمك شاهدك وقلبك عطرك والله معك لكنك لم تستطع أن تبني عشاً للطيور، أو تسقي شجرة بماء عذب لون بزتك (الخاكي) كان سداً منيعاً أمام مدينتك الحلم.

أين وطنك السماوي؟

كم حدثتني عن أساطيرك وآلهتك العظام مسلة بابل، وجدك في سومر والجنائن المعلقة في كبد السماء، هل أطعمت شيخاً يشحذ في الطرقات أو احتضنت طفلاً بائع سجائر في الحانات الليلية؟

انهض أيها الصديق ودع أوسمة الحرب و(نياشين) القتال، اعرف أنك لم تطمح بالنجوم المرصعة على الأكتاف، اعرف أن الخوف شدك إلى الموضع، اعرف أن الموت يأتيك لا محال "نسمع أصوات انفجارات من بعيد" قم واركض خلفي واترك دمك النازف والشظايا النائمة في جسدك الحي "يتلمس عنقه"

أين قرصك؟ سيلفظك جيشك وعدوك دون القرص، ولا يدفنك أحد منهم ستبقى طعاماً للغربان وقلبك حصتهم والوجع يشق الأرض ويزلزل السماء، قرصك أنت "يضحك" يا لهذه المعادلة الحمقاء "يسكب بعض الماء على يديه".

دعني أغسل يديك، شفتيك

"يغسل يديه وشفتيه... فترة صمت"

استمعت إليك وأنا متمدد في الموضع وأنتَ تطوف بي في المدن والناس الطيبة، وقتها كنتُ أحفر

بإصبعي الصغير جدار الموضع، ما أعذب كلماتك! وهي تكوّن أجمل الصور عن أمك الطيبة، كنتَ مندهشاً من ذلك الكائن السحري الذي اسمه الأم

حدثتني عنها، هل مازلت تذكر تلك الواقعة يوم انتظرت أمك مع جمع غفير من الناس، عودة أسرى الحرب وكان أخوك واحداً منهم؟ ومن فرحتها سقطتْ على الأرض لأنها رقصت كحمامة سابحة في الفضاء، وكيف لها لا تفرح وقد عاد ولدها بعد الأسر والعذاب؟.

وما إن وصلت المنزل وقبلته، صرخت بأعلى صوتها من شدة الألم، لأنها اكتشفت يدها قد كسرت عندما سقطت، ولكنها لم تأبه ولم تشعر بالألم وقتها، لأنها انشغلت بساعة الأمل، وكم حلمت بلقائه، ففي كل يوم تنسج نسيجاً خاصاً بلقائه، فتارة تقول:

ـ احتضنه قبل الآخرين ولا أتركه حتى أطفئ عطش السنين، وأخرى تقول:

ـ ـ اتركهم يصافحونه وبعد انتهائهم، انفرد به واسمع قصته وعذابه خلال سنوات الأسر

كنت تحبها كثيراً وتحدثني عنها طوال الوقت، وكأنك الوحيد الذي لديه أم "برهة" حملتها إلى المستشفى وقد نامت على كتفك وهي تئن من الألم

"برهة" يبدو أن الحزن يتربص بنا ويدرك جيداً متى تمر بنا لحظات الفرح، لذا يقتنصها ويكون السباق أو يدخل مع الفرح ليكوّن طعماً غريباً خاصاً بنا.

"فترة صمت قصيرة"

وأنا أحفر بإصبعي الأكبر

كنتَ تمجد الرحم وتتمنى أن تنام في حجرها رغم اشتداد عودك وذبول عودها.

وأنا أحفر بأصابعي كلها "وميض يسبق صوت الانفجار"

أما عشقك الصوفي، فقد جعلني أتخيل المعشوقة فوق النساء، كنتَ تضحكني كثيراً عن العشق؛ وكيف ارتجفتَ حين صافحتها للمرة الأولى، أضحكتني كثيراً وأنتَ تمثل القصة نفسها لما غادرتك الكلمات التي تدربت عليها لأكثر من شهر بإعادة الجمل وأعذب الكلمات ليومك المعهود "يضحك"، ولكنك وما إن نظرت إلى عينيها فرت منك كل بلاغة اللغة، وبقيت صامتاً ولم تقل شيئاً سوى

ـ أتشربين الشاي؟

"برهة" كم أنت طيب ورائع أيها الصديق، الناس يتبادلون الغرام وأعذب الكلمات وأنت تعيرها الكتب التي تطلع عليها، حبك لك وحدك، لا مثيل له، حبيبتك صنيعتك، هي ليست ككل النساء، وعندما أقول لك :

ـ إنها مجرد امرأة

كنت تعنفني وتقول

ـ هي برتبة أعلى إنها فوق النساء ومن طينة خاصة .

"فترة صمت قصيرة"

وأنا أحفر أكثر أكثر.

وبين العشق والحفر في جدار الموضع انطلقت صرخة منك؛ وإذا بي كنت أحفر فروة رأس جندي قديم كان يحلم.

"فترة صمت قصيرة"

كنا معاً والقصف لم يتوقف منذ خمسة أيام، ومع كل انفجار نهتز والموضع، ويختلط التراب بالخوف لم نخر منذ خمسة أيام لم نأكل منذ خمسة أيام لم نشرب منذ خمسة أيام، صرخت وبأعلى صوتي وبعد حين وجدت رأسي بين يديك ودمائي تملأ حجرك .

قررت الخروج من الموضع رغم القصف المستمر ووميض الانفجارات .

نظرت إلي كي تمنعني أو تقف حاجزاً أمام رغبتي لكنك ضحكت وخطوتك سبقت خطوتي، وإذا بك تجلس في العراء وأنا إلى جانبك

"يجسد هذا المشهد مع وميض الانفجارات وصوتها الذي يتطابق مع ما يشيران إليه"

ـ انظر سقط صاروخ هناك .

ـ وتلك ستسقط هناك .

ـ القادمة في ذلك الجانب.

ـ اعتقد أنها ستسقط خلفنا.

ـ كلا قربنا.

ـ كلا أمامنا .

وهكذا كانت السماء مشتعلة، كان يوماً جميلاً إذا فر الموت بعيداً عنا، لقد خاف جرأتنا "برهة" ولم ندخل الموضع إلا بعد أن شربنا الماء لأنك قررت جلب الماء، وشربنا .

"فترة صمت.. يتقدم إليه"

هل أسقيك الماء يا صديقي؟

هل أزيل عن وجهك التراب ؟

إنه الماء يا صاحبي "برهة"

ـ من يريد أن أكتب له رسالة عليه جلب الأوراق

هكذا كنت تقول لأننا نأخذ من وقتك ونجلس إلى جانبك لبعض الوقت، ونخرج ومعنا رسالة وفيها أنبل المشاعر. "يخاطبه" من أين لك هذه الملكة يا صديقي؟ إنك معجم حب وعواطف، نفدت أوراقك ولكن قلمك ظل يكحل الأوراق.

"فترة صمت.. يتقدم إليه"

أحببتك مذ جالت عيناي في وجهك السمح، وحين جالستك صار لزاماً علي أن أرافق هذا الإنسان، وكبرت في نظري كفرسان العصور الغابرة عندما رفضت وبإصرار أمام جميع الجنود تنفيذ أوامر ضابط وحدتنا؛ الذي أمرك بمعاقبة جندي آخر بتكسير العصا على رأسه وأجبته حينها، أيها الفارس بالرفض، وهذا ليس من عادة الجندي المطيع، وحذرك بالسجن لمدة شهر؛ وحرمانك من الإجازة الشهرية التي كنا ننتظرها أكثر من طلوع الشمس وقلت له:

ـ أرفض هذا الأمر سيدي، لأني لست جلاداً وواجبي حماية الوطن.

ـ "بهمس قرب الجندي المتمدد" هكذا كنت تتصور

ـ أنا لا أجلد الآخرين .

صرخ الضابط ولملم غضبه وكبرياءه وقال:

اتبعني إلى غرفتي.

لم يتوقع أي جندي قد شاهد الموقف بأنك ستخرج منه سالماً؛ بل انتظرنا ساعة العقاب ونوعه الذي لا يشبه أي عقاب، ولكن وبعد لحظات شاهدناك متجهاً خارج المعسكر وسألتك حينها:

ـ إلى أين تذهب أيها الصديق؟ وأنا ممتلئ بالخوف عليك، قلت:

ـ سأتمتع بإجازة لخمسة أيام.

لم أصدقك للوهلة الأولى ولكن وبعد عودتك وضحت لي ما حدث، لأن الضابط أعجب بشجاعتك ومنحك إجازة بدلاً من العقوبة أيها الفارس.

"فترة صمت قصيرة"

أعرف أن والدي قد زارك مراراً وسألك عني، لأني لم أعد معك كعادتنا في الإجازة نفسها، وأعرف كم بكى وحزن علي وطلب منك إعادة القصة كلما انتهيت منها.

ـ بالله عليك يا ولدي اشرح لي بالتفصيل، فإن النار تستعر في قلبي.

ـ قلت لك يا عماه إن القصف اشتد لأيام عدة، حتى أخذ الجوع مأخذه منا والعطش نال حصته هو الآخر، ولا أحدثك عن الخوف الذي تربص بنا واقفاً أمام فتحة موضعنا يجرنا إلى الموت تارة وأخرى إلى جزء يسير من الأمان .

ـ وبعد يا ولدي هل يعني أن أخاك مات في موضعه من الخوف؟

ـ كلا يا عم، الخوف كان ينخرنا ويشل حركتنا، ولكنه لا يميتنا "برهة" لقد قرر الخروج من الموضع والسير خارجه بعد أن صرخ بأعلى صوته احتجاجاً على وضعنا .

ـ أين ذهب؟

ـ اختفى، "برهة" صدقني أيها العم الطيب بعد غيابه عشت أتعس الأيام، وعرفت الحرب على حقيقتها

وذقت مرارتها "برهة" كان يهون علي وهو أكثر من أخ.

أعرف أن والدي كبر خلال عام واحد أكثر من عشرين عاماً، وقد أصبح بين ليلة وضحاها رجلاً عجوزاً، ولا أعرف كيف ابيض شعر رأسه بهذه السرعة.

"فترة صمت قصيرة"

هل أسقيك من دلوي بعض الماء؟ هل أغسل وجهك وعينيك وأزيل التراب؟ إنه الماء يا صاحب،ي عشرون يوماً ونحن لم نغتسل، هل اغسل جسدك وأزيل عنه الشظايا التي استقرت فيه؟ هل اسقي خوذتك عساها تحل عن رأسك وتحتضن نبته؟

"فترة صمت قصيرة.. يجلس إلى جانبه.. يصلي عليه... ينهض.. صوت انفجارات"

سأغادر، ولكن لدي رغبة برش الأرض بالماء "يرش الأرض بالماء" أشعر أنها عطشى .

سأرش موضعك وبندقيتك "يرش الموضع ببعض الماء" .

سأبل وسادتك لعلها تنعشك وقت الحاجة "يبحث عن الوسادة"، ولكن أين هي ربما تناثرت مع الانفجار؟ "برهة"

تعال معي واخترق الحد الفاصل بيننا، هناك ستطير حتماً، وحتماً ستضع حداً لهذا الصدأ، وهذا الانهيار بيني وبينك، مسافة أقدامك كفيلة بالاختصار والاختيار "برهة.. يهم بالخروج ويضع الدلوين على كتفه كما كانا عند دخوله الأول".

سأرحل يا صاحبي، وأتركك وبندقيتك التي لم تطلق الرصاص، سأرحل أيها الهدف الذي كان ملعباً للرماة، سأجلس هناك بعيداً عن هذه الأنفاس سأنتظرك على أبواب مدينة الحلم، وما أن ترتفع كفك وحفنة التراب، سأفتح لك الباب "يخرج.. أصوات انفجارات تعقبها فترة صمت قصيرة.. يتحرك الجندي الثاني من مكانه قليلاً؛ والذي بالكاد نشاهده عبر وميض الانفجارات.. يرتفع رأسه المكبل بالخوذة.. يحاول الوقوف لكنه لا يستطيع، ويحاول ثانية وثالثة حتى يقف على رجليه وهو شبه منهار، ونشاهد آثار الانفجار بانتشار الرمل والتراب على وجهه مع بقع الدم التي تغطي بزته"

الجندي الثاني:

ياه، كم كان حلماً مفزعاً، إلى أين تدعوني أيها الصديق بعد أن فجرت نفسك في حقل الألغام؟ "يمسك بندقيته وحفنة من التراب" سأنتظر هنا وبيدي حفنة التراب .

"صوت انفجار عاصف على خشبة المسرح يفوق الانفجار الأول بحيث يعتم المشهد، ولا نشاهد شيئاً سوى الدخان والخوذ المتطايرة والتي يتدحرج بعض منها إلى مكان جلوس المتفرجين.

تمت

14-2-1999



المغنية

سليمان الحاج

عن مسرحية المومس الفاضله لجان بول سارتر
المشهد الأول

تفتح المسرحية على المشهد 1 والكازينو بحالة صخب وموسيقا حديدية.. مطارق.. معاول.. جو أشبه ما يكون بالجحيم...

أشخاص يمارسون طقوساً يفترض أنها يهودية من صلاة على حائط المبكى.

حركات هستيرية بين الرجال والنساء، توحي بعبادة الشيطان، التي تعبّر عن العقد التاريخية لليهود، سادية وقسوة وتعذيب بين الرجل والمرأة اليهودية من ناحية، مع مزج لمشهد راقص، وكأننا انتقلنا إلى البار حيث المغنية. رقص مجنون هستيري لشخصيات هذا المشهد ثم عودة إلى جو العبادة والصلاة.

يتداخل المشهدان ببعضهما حتى الذروة، وننتهي بجو البار، المغنية تغني بصخب، هو أقرب إلى الضوضاء منه إلى الغناء، مع موسيقاحادة (غناء هستيري) يتلاشى هذا الجو كإضاءة وصوت وحركة، مع إعتام تدريجي، تعود الإضاءة ونرى المسرح من جديد فارغاً من الناس، طاولات غير مرتبة والمغنية جالسة على إحدى هذه الطاولات، تدخن سيجارة وتشرب ما بقي من كأسها متعبة مرهقة والعمال ينظفون المكان، وما لبث العمال أن ينتهوا من تنظيف المكان حتى يجلسوا إلى طاولة المغنية والتعب بادٍ على وجوههم.

عامل 1: كانت ليلة حافلة.

جيني: "تومئ بوجهها بالإيجاب" (أم).

عامل 2: كنت رائعة هذه الليلة سيدتي.

جيني: شكراً

عامل 1: نرجو لك إقامة طيبة في تل أبيب.

جيني: شكراً.

عامل 2: أيهما أفضل نيويورك أم تل أبيب؟

جيني: سيان.. نيويورك، تل أبيب.. لا فرق، المهم وقبل كل شيء كسر الروتين الممل... "تشير بيدها إلى النقود" والنقود...

عامل 1: لا أخفيك سيدتي، لقد ازدهر المكان بوجودك هنا.

جيني: "بدون اكتراث" شكراً لهذه المجاملة اللطيفة. "تنتبه" بالمناسبة هل أنتم يهود؟

عامل 2: نحن إسرائيليون من العرب... "يتردد" هل نختلف عنهم؟

جيني: لم أتصور وجود عرب يعملون مع يهود.

عامل 1: "يبتسم" لا يمكنك تفريقنا عنهم. عشنا معهم، وتكلمنا لغتهم، وقمنا بعاداتهم وتقاليدهم.

عامل 2: هذا أمر يصعب شرحه "بإحراج" لكن... لكننا حقيقة شاركناهم في كل شيء.

جيني: "تضحك" لم أهتم بالسياسة ولا بما يجري في العالم لكن هناك أشياء كثيرة تثير فضولي... **oh my god** "تضحك بسخرية" لا أعلم كيف جئت إلى هذه البلاد. كانت فكرة عابرة ثم أصبحت حقيقة ورأيت نفسي هنا كأنه حلم سريع، بكل الأحوال إني أعتبر هذه المرحلة مغامرة ومغامرة رائعة.

عامل 2: أنت يهودية؟

جيني: "تتردد" لا أعلم ربما. هل يهمك الأمر؟

عامل 1: "مقاطعاً" طبعاً لا يهمني. المهم أن نعيش بعيداً عن المشاكل ونكسب قوت يومنا.. نحن قلة من العرب نعمل هنا مع اليهود.

عامل 2: أنت رقيقة قلما نحظى بمثل ذلك "يرتبك" بالمناسبة لم يبق في المكان سوانا وأظن أن المحاسب في الداخل يعد النقود. عذراً منك ما الذي أبقاك حتى الآن؟

جيني: "باستخفاف" لقد طلب مني المحاسب البقاء بحجة أنه سيعطيني أجري وبعدها يوصلني إلى منزلي.

عامل 1: نرجو لك وقتاً طيباً "يغمز".

عامل 2: "بشيء من المزاح" جمال وفتنة و... حقاً أنت مثيرة.

جيني: لا لا لا الأمر ليس كذلك لا أستلطفه ولا يعجبني.. ربما كان شخصاً جيداً لكن. ما رأيك أن توصلني أنت "للعامل 2"؟

عامل 2: بكل سرور.

جيني: "مقتربة منه" قالوا لي إنني مجنونة عندما قررت المجيء إلى هنا. الناس تهرب من إسرائيل خوفاً من الإرهاب والمشاكل. وأنا آتي للعمل في بلاد مضطربة. مغامرة؟ ها.

عامل 2: شجاعة.

جيني: لا... هذه الأشياء نسمعها هنا أما في أمريكا الوضع مختلف. هناك نتحدث عن المصالح

الديناميكية رغبة في الخروج من الملل والروتين "لنفسها بشرود" يعتقدون أني تأثرت بأفكارهم الرثة.

عامل 2: أين وصلت؟.

جيني: إلى نيويورك. لكنْ من دون حنين. "تضحك"

عامل 2: حتماً. نيويورك أجمل من هذه البلاد.

جيني: ربما. قلت لي إنك عربي؟

عامل 2: تظنين أننا إرهابيون؟

جيني: لا. ليس بهذه الصورة. هنا الأمور معقدة في حياتي كلها لم أفكر بمثل هذه الأمور ولم أهتم بها. لكني أرى هنا أشياء غريبة لا أجد تفسيراً لها. مفاجآت. "مقتربة منه أكثر وبطريقة الإغراء بإظهار مفاتن الجسد.

عامل 2: أظن أن المحاسب سيتضايق من ذهابك معي.

جيني: هي مشكلته. نقول له أي كلام وانتهينا.

(يدخل رجلان إلى الصالة أعمارهم بحدود 25 ـ 30 سنة مخموران. يتفاجأان بوجود امرأة جميلة).

عامل 1: عفواً.. نعتذر منكم. لقد انتهينا اليوم.

الرجل 1: كيف؟ والآنسة الرائعة هنا.

الرجل 2: "يغمز العامل 1" مع البق شيش... "ويتوجه ليجلس بالقرب من جيني"

العامل 2: إذا سمحتم سنغلق المحل خلال دقائق. لقد ذهب الجميع.

المحاسب: "من الداخل" ماذا هناك؟. هل يوجد أحد؟.

عامل 1: لا شيء.

الرجل 2: "لجيني" يمكنك مرافقتنا إلى مكان أفضل من هذا المكان إذا سمحت.

جيني: آسفة.

عامل 2: لو سمحت. ستجدان محلات مازالت تعمل حتى الآن قرب.

الرجل 2: "مقاطعاً" من يكلمك أنت؟

عامل 1: "يسحبه بلطف" إذا سمحت لا نريد مشاكل.

المحاسب: "خارجاً من الداخل".. ماذا هناك؟ "لا أحد يرد عليه".

الرجل 2: (يفلت يده من العامل ثم يصفعه على وجهه يتدخل العامل 2 ويحاول الفصل بينهما. تتحرك جيني وهي لا تعلم ماذا تفعل).

(الرجل 1 يسحبها من زندها تفلت من يده وتلتجئ إلى مكتب المحاسب تدور الأحداث

بسرعة وتبقى المشاجرة قائمة بين العاملين والرجلين ويقع الضحية العامل 2 على الأرض إثر طلق ناري. نسمع صوت سيارة إسعاف مع إطفاء متدرج.)

المشهد الثاني

(في غرفة المحاسب، المحاسب وجيني.. وكأنه في غرفة تحقيق والمحاسب يمنعها من الخروج بطريقة لبقة..)

جيني: أرجوك، أخبرني ماذا جرى في الخارج "وهي تشعل سيجارة".

المحاسب: "ببرود" قلت لك يا حبيبتي ابتعدي عن المشاكل لا عليك مجرد مشاجرة

جيني: من الذي أطلق النار؟ هل تأذى أحد؟ هل قُتل أحد؟

المحاسب: لا شيء يستحق الذكر ألا ترين مثل هذه المشاجرات عندكم في نيويورك؟

جيني: طبعاً طبعاً مشاجرات ومشاكل كثيرة. صفقات. مخدرات. لكن ما الذي جرى في الخارج؟ "يرن جرس النقّال يضغط عليه المحاسب ليجيب"

المحاسب: ألو.. نعم.. المكان فارغ. نعم. نعم.. فهمت عليك. هنا.. نعم عندي "صمت" هو عين الصواب. أنا جاهز يا سيدي في خدمتكم. لحظة. "يضع الجهاز على الطاولة يخرج للحظة ويعود ويتكلم".... بأمرك سيدي. لا.لا.لا.

حاضر حاضر. شالوم. "ينهي المكالمة ويخاطب جيني" هنا أيضاً لا يخلو الأمر من بعض المشاكل. والمشاجرات. لكنها أقل من نيويورك. خصوصاً مع أولئك السود.

جيني: بالنسبة لي أكرههم. فعند حدوث أية مشكلة. حتماً هناك رجل أسود أو أكثر.

المحاسب: أما عندنا فالمشكلة أصعب. السود عندنا لا تميزينهم عنا. بشرتهم بيضاء أو سمراء لكنهم يصنعون المشكلات. فالمشكلات صناعة عندهم.. هه.. ليس من مصلحتك التعرف إلى أيّ منهم.

جيني: سود ببشرة بيضاء أم سمراء لا أفهم؟

المحاسب: هم العرب نغصوا علينا حياتنا.

جيني: ما هذا الكلام؟ لقد تحدثت مع العاملين في الصالة وكانوا لطفاء.

المحاسب: خداعون غدارون ليس لهم أمان. أنا أحاول أن أبعدك عن المشاكل. ألم تسمعي بالإرهاب؟ وبحربنا التي نشنها على الإرهاب؟

جيني: بلى لكنّ أولئك أناسٌ غير.

المحاسب: كلهم من طينة واحدة. ولا تعلمين متى يعود الواحد منهم إلى أصله..

(يدخل ليفي شاب وسيم تبدو عليه مظاهر الرفاهية).

ليفي: شالوم.

المحاسب: أهلاً ليفي. هذه المغنية جيني الرائعة. ليفي أكثر من صديق.

جيني: تشرفنا سيد ليفي. "بارتياح".

المحاسب: ما رأيكم بكأس ويسكي.؟؟

ليفي: ويسكي؟؟ حسناً ويسكي.

جيني: ويسكي؟ (يدخل الثلاثة ويتحدثون بحميمية مع إطفاء تدريجي وموسيقا).

(تعود الإضاءة مع وقوف ليفي يهمّ بالحركة للذهاب)

ليفي: حسنا عليّ أن أذهب... هل أوصلك بطريقي آنسة جيني؟؟

جيني: قبل كل شيء نادني جيني.

ليفي: حسناً جيني سأوصلك في طريقي..

(يخرجان مع إطفاء تدريجي)

المشهد الثالث

(منزل جيني فيه بعض الثياب المبعثرة تدل على ما حدث بين جيني وليفي، يُسمع صوت الدوش، جرس الباب يرن بقوة بينما جيني تحاول ترتيب المنزل)

"جيني تفتح الباب، تفاجأ بوجود عامل الكازينو وهو بحالة سيئة."

جيني: ماذا جاء بك إلى هنا؟ ماذا تريد؟

العامل: أرجوك سيدتي. أتوسل إليك.

جيني: اذهب الآن فأنا مشغولة ولدي ضيوف.

العامل: أرجوك وضعي محرج وأنا بحاجة إلى مساعدتك.

جيني: حسناً قل ما تريد بسرعة وخلصني.

العامل: لا أريد منك سوى أن تقولي الحقيقة.

جيني: أية حقيقة؟ بماذا تخرّف؟ ولمن تريدني أن أقول الحقيقة؟

العامل للقاضي سيدتي. اشهدي بالحقيقة. قولي له ماذا جرى بالكازينو.

جيني: أنا لا علاقة لي. أرجوك اذهب.

العامل: اشهدي سيدتي فقط بالحقيقة. ألم نعمل على حمايتك في الكازينو؟

جيني: بلى. لكني أكره القضاة والمحاكم والشرطة. أرجوك اغرب من وجهي.

العامل: أرجوك سيدتي عندي زوجة وأطفال. سيقتلونني أرجوك.

جيني: حسناً ارحل الآن.

العامل: لا يمكنني أن أرحل إنهم في كل مكان.

جيني: "وقد كظمت غيظها بسخرية" ومن هم الموجودون في كل مكان ويقفون في طريقك؟

العامل: دوريات الشرطة. ألم تنظري من النافذة؟

جيني: ولماذا..؟

العامل: لقد أشيع عن إرهابي مجرم من العرب. أتعلمين ماذا يعني.؟ قولي الحقيقة للقاضي ولرجال الصحافة أيضاً قبل أن يفتكوا بي. أتوسل إليك حياتي تتوقف على كلمة منك.

جيني: لا تنفعل. في الداخل رجل. قد يكون منهم فلا تحرجني. اذهب وأعدك إن ألزموني بالشهادة سأخبرهم بما أعرف. اغرب الآن.

العامل: خبئيني.

جيني: عندي يا مجنون؟

العامل: أنقذي حياتي.

جيني: "تغلق الباب في وجهه" إلى الجحيم.

ليفي: "يخرج من الحمام مرتدياً قميصاً وبنطالاً" من كان الطارق؟

جيني: لا أحد. خطأ مطبعي.

ليفي: ظننت أنها الشرطة.

جيني: الشرطة؟ هل أنت مطلوب؟

ليفي: اسألي نفسك.

جيني: "تعاود ترتيب المكان" هل تلمّح لشيء؟

ليفي: ربما.

جيني: "تطوقه بذراعيها وترمي رأسها على كتفه". الغنى جيد. "يقرب فمه على فمها ليقبلها لكنه يحجم ويتركها".

ليفي: وماذا أيضاً؟

جيني: "تغطي السرير" تسحبه للجلوس بقربها على السرير، وتخاطبه بمحبة".
أنت تحيرني. بالأمس قضينا وقتاً ممتعاً. انساني تلك الليلة اللعينة. كنت لطيفاً فلماذا تشيح بوجهك عني؟ انظر لقد تزيّنت لك. لقد أحببتك. "يضمها بعنف" آلمتني. "يتركها". من أنت ليفي؟

ليفي: وماذا يهمك؟

جيني: أنت ليفي الحبيب الغامض. "تعود لترتيب المكان وتحاول تجفيف شعرها بالسيشوار وهي تمشطه".

ليفي: يكفي أن صوته يزعجني. "تطفئه ".

جيني ما أجمل هذا الصباح. تعال. (باتجاه النافذة)
الجو مشمس. هل أنت خائف من شيء؟

ليفي: يكفي.

جيني: منذ أن نهضنا وأنا أتكلم. وأنت صامت. حتماً هناك ما يشغل بالك.

ليفي: أفكر فيك كم أنت شخصية غريبة؟

جيني: أنا؟

ليفي: نعم. أتعلمين لماذا؟

جيني: لا.

ليفي: هذا أفضل. "لم تفهم جيني شيئاً لكنها تجامله"

جيني: ربما كل شيء ممكن. رأيت حلماً فظيعاً وأنا خائفة.

ليفي: وماذا رأيت؟

جيني: رأيت أنني أغوص في الأرض. وكأنني جزء من الأساطير القديمة. غصت إلى العالم السفلي. وهناك استقبلتني سيدة هذا العالم الفظيع. ليتني كنت مثل أليس ونزلت إلى بلاد العجائب. ولكن ما واجهني كان فظيعاً. كلّ شيء متشح بالسواد. والناس طعامهم من التراب، والطين. هيأتهم مثل هيئة الطيور. لهم أجنحة بدلاً من الألبسة. ومع هذا لا يستطيعون الارتفاع. فالظلام يحيط بهم من كل جانب.

ليفي: أنا لا أرى أحلاماً. "بصمت ومكر" اسمعي رأيت حلماً. رأيت بأني أصعد على عمود ضخم إلى العالم العلوي وأنظر إلى من هم في الأسفل.

جيني: هل تمزح؟ أنا جادة.

ليفي: اسمعي. وعلى حين غرّة. هجم علي صقر ضخم وفقأ لي عيني.

جيني: هذه سمعتها في إحدى المسرحيات.

ليفي: سأتذكر كنت في غابة مظلمة. راقداً تحت شجرة طويلة. وأرى المكان بضوء الشمس. جذع الشجرة سميك أقرب غصن بعيد عن يدي. وأنا أنظر إلى العش الذي فوق الشجرة أتعلمين ماذا كنت أريد أن أسرق منه؟

جيني: حتماً البيضة الذهبية. "وقد سرّت من هذه المجاملة" هذا أيضاً من الفيلم نفسه أو المسرحية. لا أذكر اسمه.

ليفي: حتماً سأحصل يوماً على البيضة الذهبية. هذا في الواقع وليس في الحلم. أمّا أحلامك فانسيها. فكلّ الأحلام هراء، وخزعبلات. أنا لا أتأثر بها.

جيني: أنت لطيف. ومغرور. وترى نفسك دون جوان. ليكن.. فأنا أراك ممثلاً رائعاً. إني أقبلك

كما أنت كن صديقي وحبيبي وهذا يكفيني.

ليفي: "يضحك بسخرية" أهكذا تعاملين جميع زبائنك؟

جيني: "بانفعال" بماذا تخرّف؟ أنت تعلم بأني مغنية فنانة. وأقول ما أراه صواباً. أنا أحببتك فعلاً.

ليفي: "يضحك بسخرية".

جيني: كان لي عشاق كثر في نيويورك.

ليفي: قولي ما تشائين "بسخرية".

جيني: لكنني قلما جمعت بين اثنين مع أن هذا عندنا أمر طبيعي وأظن عاداتكم مثل عاداتنا... فأكثركم جاء من أوروبا وأمريكا ليعيش في هذه البلاد..

ليفي: لكنها الحقيقة المنقوصة.

جيني: أما أنت فمختلف عنهم جميعاً. عانقني أرجوك.

ليفي: "يعانقها بعنف" أنت شيطانة.

جيني: ماذا؟

ليفي: شيطانة.

جيني: ماذا أصابك؟

ليفي: إني أداعبك.

جيني: إنك غريب الأطوار. هل أنت راضٍ؟

ليفي: راضٍ ومسرور وماذا بعد؟

جيني: لماذا أنت منفعل. ما الأمر؟. أنت تثير استغرابي.

ليفي: يكفي.

جيني: قلت إنك تحبني وضممتني بحنان كنت رائعاً.

ليفي: خيّل لك بفعل الشراب. "مازحاً"

جيني: لم أكن سكرى.

ليفي: أنا كنت قد شربت كثيراً. ولا أذكر شيئاً عن ليلة البارحة.

جيني: لقد حنوت علي كثيراً. وعاملتني باحترام لم أشعر به مع غيرك سابقاً.

ليفي: ما نفعله في الليل يمحوه النهار.

جيني: أنا مستمتعة وسعيدة باستعادته في النهار.

ليفي: إذا أنت مغتبطة "يضمها إلى صدره ويضغط" أنت تشعرين بالغبطة والسرور كلما سلبتِ أحد الرجال لبّه؟

جيني: طبقت أضلاعي. أنت تؤلمني" "يضغط على عنقها بيديه ثم يتركها"

ليفي: لو ضغطت أكثر لما بقي أحد في الدنيا يتذكر تلك الليلة.. كم تريدين؟

جيني: "وقد شعرت بالمرارة" ماذا تخرّف ومن تظنني؟ "تهدئ من نفسها وبمرارة" منذ شهر جئت إلى إسرائيل. وهذه قصة يطول شرحها. وكانت ليلتي هذه مميزة. الليلة الأجمل. لكن يبدو أن السعادة لا تكتمل. لست بائعة هوى يا سيدي. كنت لطيفاً في المساء، وصرت فجّاً في الصباح.

ليفي: "يضمها" هي مداعبة فقط ليس إلا. لا عليك.

جيني: "بانفراج وبدون كلفة ترد عليه" لعنة الله على والديك. ما أغلظ هذا المزاح.

ليفي: "بغضب" لا تتمادي بذكر أهلي فأنت لا تعلمين ابن من أكون.." يصمت قليلاً" أنا ابن الوزير عزرافيل.

جيني: "باستغراب" عزرافيل نفسه؟ أنا لا أعرفه. أنت تكذب. تخرّف.

ليفي: نعم عزارفيل نفسه وما الغريب في ذلك؟

جيني: إذا كنت تدعي أنك ابن السيد عزرافيل فحتماً سأكون أنا ابنة بيل كلنتون ولست أدري؟ ربما كان والدي كنيدي؟ أو روزفلت؟ حتى الآن لم تخبرني أمي عنه. لكنه حتماً أحد رؤساء الولايات المتحدة. أو ربما جورج بوش. أنت غليظ. بينما السيد عزرافيل من أذكى وألطف الناس. هو الذي شجعني للمجيء إلى إسرائيل. كم هو طليق اللسان. ومقنع. كان لقاءً في نيويورك لنصرة إسرائيل في حربها ضد الإرهاب. كان رائعاً.

ليفي: "يريها بطاقته الشخصية" والآن؟

جيني: "بدهشة" إنه حازم ومستقيم يوحي بالثقة. كم كان حديثه عذباً.

ليفي: لقد هوّنت عليّ الأمر.

جيني: لقد هوّنتُ عليكَ وعلى نفسي الحب. إني أعتذر من أجل أبيك.

ليفي: لا عليكِ منذ أسبوع. وبدافع الفضول دخلت الكازينو ورأيتك تتمايلين. وتغنين. وعلى أنغام صوتك شربت كأساً. وتأملت جسدك الليلكي يتلوى كأفعى. كان صوتك شجياً. كنت تغطين بعض أطراف جسدك بوشاح شفاف. قضيت وقتاً ممتعاً.

جيني: أنا أنظر إلى الحضور وغالباً أتذكر وجوههم. أذكر أني رأيتك.

ليفي: جئتِ من نيويورك؟

جيني: نعم.

ليفي: وكنت هناك فنانة مشهورة؟

جيني: نعم. "ويبدو عليها السرور.

ليفي: ولماذا لم تبقِ هناك؟

جيني: قصتي هناك طويلة. قصة الملل والقرف وروتين الحياة. لقد ضاقت الدنيا في عيوني.. وكان علي أن ألملم بعض أشلاء نفسي المبعثرة.. تعرفت مؤخراً إلى شلة. وكانوا من أنصار إسرائيل. كانوا يهوداً. وحضرت معهم بعض اللقاءات والأمسيات لنصرة إسرائيل في حربها ضد الإرهاب. وهناك استمعنا مرة إلى السيد عزرافيل الذي كان من ألمع الشخصيات التي التقيناها.

ليفي: أنت يهودية وعدت إلى وطنك إلى الأرض الموعودة.

جيني: هكذا جرت الأمور.

ليفي: وأنت تعلمين ما يعاني شعبنا من الإرهابيين؟

جيني: نعم.

ليفي: وبعد وصولك كنت بين أهلك وذويك؟

جيني: تماماً.

ليفي: لكنك مع ذلك لم تفلتي من براثن الإرهابيين.

جيني: كيف ذلك؟

ليفي: وكدتِ أن تكوني الضحية. لولا وجود إخوان لكِ من حولكِ.

جيني: ضحية؟ لا أعتقد ذلك.

ليفي: أنت مسالمة. كانا سيفترسانك لقمة سهلة.

جيني: عن أي شيء تتحدث؟

ليفي: ألستِ يهودية؟

جيني: نعم.

ليفي: ولأنك يهودية كانا سيغتصبك. أولئك الإرهابيان.

جيني: منْ؟

ليفي: العاملان في الملهى ماذا تعلمين عنهما؟

جيني: كانا لطيفين ودودين. دافعا عني ولا أعلم ماذا جرى بعدها.

ليفي: أنت مجنونة وغبية. فلولا الشابان اللذان أنقذاك في اللحظة الأخيرة.

جيني: "مقاطعة" هذا غير صحيح. يا لك من قذر مع أنّ أباك عظيم.

ليفي: يا غبية. هؤلاء الأوغاد من فصيل الإرهاب نفسه الذي يحاربنا. إنهما عربيان عاشا بيننا كأنهما إسرائيليان. غدارون ليس لهم أمان.

جيني: وماذا أيضاً؟

ليفي: نحن نكرههم لكنهم مفروضون علينا. لا نستطيع طردهم.

جيني: لم أر منهم إلا كل خير. ولا أعلم الكثير عنهما.

ليفي: أنت شيطانة أيضاً. ربما كان أبوك واحداً منهم. "بانفعال ثم يهدئ نفسه"... إذن لقد حاولا اغتصابك.

جيني: وما علاقتك أنت بالأمر؟

ليفي: اسمعيني جيداً. انتهى البرنامج وذهب الجميع. بما فيهم صاحب الملهى وجميع الزبائن وحتى الحرس ولم يبق سوى هذين العاملين والمحاسب وأنت.

جيني: هذا صحيح.

ليفي: ولمّا لم يبق أحد حاول هذان الإرهابيان اغتصابك عنوةً فصرخت. فحاولا سحبك إلى الخارج. ولأن صوت المذياع كان مرتفعاً، لم يسمعك المحاسب. عندها صرخت. وكان هناك شابان من أهلك قرب المكان أقبلا لإنقاذك من براثن هؤلاء الأوغاد. لكن أحدهم هجم على إخوانك وضرب أحدهما بالكرسي على رأسه. وكان لا بدّ من التصرف. فعالجه أخوك الثاني بطلقة من مسدس أرداه قتيلاً. وفرّ الإرهابي الآخر هارباً.

جيني: أهذا ما رواه أحد إخواني كما تسميهم؟

ليفي: المدينة كلها تردد الرواية نفسها.

جيني: كل المدينة تردد الرواية نفسها!؟

ليفي: لأنها الحقيقة أليس كذلك؟

جيني: لن أذهب إلى القاضي. قلت لك لقد قطعت آلاف الأميال لأرتاح. لا لأزج نفسي بمشكلات لا طائل من ورائها سوى وجع الرأس.

ليفي: لا بد من شهادتك أمام القاضي "بمراوغة".

جيني: لن أذهب. فأنا أكره الشرطة والقضاة.

ليفي: سيأخذونك عنوة. فأنت الشاهد الوحيد يا جيني.

جيني: عندها سأقول الحقيقة كما حدثت.

ليفي: هل أنت بوعيك؟ وتقدّرين نتائج عملك؟

جيني: ما المشكلة؟ إن كان لا بد من شهادتي سأقول الحقيقة. وكما سمعتها منّي.

ليفي: هل تدركين حقيقة ما سيترتب عليك إن ذكرت هذه القصة؟

جيني: لا يهمني.

ليفي: تشهدين لعر بوشي إرهابي على يهودي ولا يهمك.

جيني: ما دام اليهودي هو المذنب.

ليفي: ليس مذنباً.

جيني: ما دام قتل فهو مذنب.

ليفي: "بسخرية" وهل قتل عربوشي جريمة أيتها اليهودية؟

جيني: ما الفرق؟ ما دام قد قتل.

ليفي: لو أصبح الإنسان منا مذنباً كلما قتل عربوشياً. "يضحك" كم أنت ساذجة.؟

جيني: هذه القصة جرت أمام عيني. لم يكن اليهودي على حق.

ليفي: عن أي حق تتحدثين أيتها المجنونة؟. وهل لهؤلاء حق عندنا؟ ثم ماذا تفهمين أنتِ عن الحق؟ فكّري. لا يمكنك أن تشاركي في عقوبة يهودي من طينتك على حق كان أمْ على باطل. هل أنت مجنونة؟

جيني: أنا لا أريد أن يعاقب أحد. ولا أن يسألني أحد. لكن إذا سألوني سأجيب كما رأيت.

ليفي: دافيد الذي قتل ذلك الإرهابي هو أخي.

جيني: بانفعال وعيناها تقدحان" هكذا إذن.

ليفي: رجل حقيقي وأمامه مستقبل باهر.

جيني: المتوحش أخوك؟ وله مستقبل باهر؟

ليفي: "يفقد أعصابه" أمر يدعو للقرف. إنما عليك أن تعلمي أن دافيد زعيم.

جيني العامل حتى يقتله.

ليفي: العرب مذنبون ماداموا مقيمين عندنا.

جيني: أبعدوني عن هذه القضية أنا لا أريد أن أسلم أحداً إلى الشرطة.

ليفي: هذا لا بد منه.. دافيد أو العربوشي. ستسلمين أحدهم فاختاري.

جيني: هذا إثم كبير. لا يمكنني.

ليفي: كم تريدين؟

جيني: هل جننت؟

ليفي: أتريدين ألف دولار؟

جيني: لست رخيصة إلى هذه الدرجة.

ليفي: خذي ألفين.. ثلاثة.. وستكونين سيدة محترمة.

جيني: يا لك من خسيس من أجل هذا إذن، قلتَ لنفسك هذه الساذجة. أرافقها إلى بيتها. وأعقد معها صفقة. لكن؟ إذا كنت رافقتني من أجل صفقة، فلم تكن بحاجة إلى مشاركتي الفراش. لماذا فعلت ذلك أيها النذل؟

ليفي: لست أدري أي شيطان هذا الذي جعلني أنجذب إليك؟.. هل هي قوة فيك؟ هل هي أنوثة

فاقعة جذبت ضعفي؟ أم هي حاجة عابرة أم هو الحب؟ لا أعتقد ولا أريد ذلك.

جيني: وكيف لعقل قذرٍ كعقلك أن يعرف الحب؟ أنت نذل حقير.

ليفي: كوني عاقلة. وخذي ما تريدين من الدولارات. وإلا خنقتك هنا. أفهمت؟

جيني: لا تحاول أن تقترب مني "تبتعد عنه" لا أريد دولاراتك. ولا الشهادة ولا أريد بلدك. هذا الذي تتبجح به، وسأعود إلى نيويورك "تدخل".

ليفي: "يتحدث في النقال".. ألو.. نعم.. نعم.. أنا هنا.. لا... لا.... لا.... لا شيء.

(إطفاءة وإضاءة)

"يقرع جرس الباب تخرج جيني تفتح الباب يدخل الوزير".

الوزير: "يقترب منها" ارتاحي يا بنتي..

ليفي: شالوم.

الوزير: شالوم.

جيني: هالو سيدي "وعلى وجهها ملامح الاستغراب مع السرور"

الوزير: هذه هي الصبية؟ أراها لطيفة.

ليفي: مصرة على الشهادة لصالح العربي.

الوزير: معها حق. عاملتها بقسوة وحاولت إجبارها، على شهادة تخالف ما تعتقده.

ليس هذا من أخلاقنا. هيا انصرف "يخرج ليفي".

هل أساء لك ذاك العامل يا بنتي؟

جيني: لا "باندهاش".

الوزير: أنا على ثقة من صدقها. ثم لماذا تكذب.؟ بحزن مفاجئ" لا للمستقبل الذي ينتظرنا "يتحرك للخروج" ليس لدينا سوى الاعتذار منك يا بنيتي.

جيني: سيدي الوزير.

الوزير: ماذا يا بنتي؟

جيني: لقد استمعت لك في نيويورك.

الوزير: لا أذكر.

جيني: في أمسية لنصرة إسرائيل في حربها ضد الإرهاب.

الوزير: وهل تأثرت؟

جيني: جداً. وهذا أحد أسباب زيارتي هذه لإسرائيل.

الوزير: لكنه كله سيذهب أدراج الرياح.

جيني: اعتذر.

الوزير: ولماذا الاعتذار؟ ما دام قصدك الحقيقة.

الوزير: لا يحق لإنسان أن يرغمك على شهادة الزّور.. إنسي الأمر يا بنتي. ولا تشغلي بالك. لا تفكري.

جيني: أفكر بماذا؟

الوزير: بهذا الوزير الذي ربما أحببته أو تأثرت به ألم تشعري بالذنب لما سيصيبه جراء هذه المشكلة؟

جيني: نعم أفكر بذلك.

الوزير: أنا أقرأ الأفكار التي تتصارع في داخلك أتريدين أن أقول لك بماذا تفكرين الآن؟. "يقلدها" إذا تقدمت بالشهادة التي يمليها علي ضميري الإنساني. وواجبي تجاه أبناء جلدتي.. إذا تقدمت بهذه الشهادة كإنسانة صالحة وأعدت هذا الشاب إلى أهله الذين أحبهم. لهذا الوزير الذي قضى حياته في خدمة الوطن وأبنائه.. وحفظت له سمعته، حتماً سيتحول حزنه إلى فرح. ولن ينساني أبداً. حتماً هو وعائلته ومحبوه وحزبه. سيذكرون فضلي وموقفي النبيل معهم.

جيني: أما زلت تذهب كثيراً أمريكا تعتلي المنابر وتخطب في الناس؟

الوزير: هذا الوطن. هذا الحلم الذي صار حقيقة. يعيش في دمي. نعم أذهب وأحب أمريكا والشعب الأمريكي. فجذوري من هناك وصلاتي بها قوية. وداعاً بنيتي. غداً عليك قول الحقيقة للقاضي.

جيني: كم ستكرهني كثيراً يا سيدي.

الوزير: ما ترينه حقيقة قد يكون الأهم.

جيني: هي معضلة فعلاً. يا للقدر الأحمق الذي وضعني في هذا الموقف.

الوزير: أتريدين شيئاً؟

جيني: لا شيء. ليت ذلك العامل اغتصبني.

الوزير: بنيتي.!

جيني: لو أنه اغتصبني لأدخل الفرحة إلى قلوبكم جميعاً. وخفف من معاناتي أيضاً.

الوزير: لا تقولي ذلك يا بنيتي. كان بودي أن أساعدك. لكن الحقيقة الكبرى تبقى الأهم. والحقيقة أن هذا العامل لم يغتصبك. ونحن هنا من أجل الوصول إلى الحقيقة الكبرى التي تهم الشعب بأسره. فللحقيقة وجوه عديدة.

جيني: ماذا تعني؟

الوزير: افرضي. فرضاً. أن الأمة اليهودية التي تنتمين إليها. ظهرت لك فجأة فعن أي شيء

ستسألك؟

جيني: لا أعلم.

الوزير: ستقول لك. عليك أن تختاري بين اثنين. الأول من أبنائي. من شعب الله المختار. والثاني من الأغيار الذين يعملون في كنف هذا الشعب العظيم.عذراً أحاول أن أتكلم بلسان الأمة.

جيني: "باستغراب" ظننتك تتكلم بلسانك.

الوزير: ماذا ترجو هذه الأمة من هذا العامل؟ وماذا يأمل منه هذا الوطن إن عاش وإن مات؟ أما دافيد. ولدي وقد قتل أحد الأغيار الذين يعيشون بيننا، فعلته شنيعة إنسانياً لو كان هذا يخصّ شعباً غير الشعب اليهودي. أما بالنسبة للأمة اليهودية. ووفق كتابها المقدس وقوانينها الحقيقية. وليس الرسمية. فقتله ليس جريمة. وخصوصاً، خصوصاً إذا علمت أيتها البنيّة التي عادت من الاغتراب إلى ذويها وأهلها. أن ابنها دافيد يهودي صرف. وهو من سليل أهم عائلاتنا.

ودرس في تل أبيب. وحصل على أعلى المراتب العلمية. الوطن بحاجة إليه. هو زعيم وابن زعيم. هو حصن قوي للوطن في وجه الأعداء، فمن واجبك يا جيني أن يكون حراً ومن واجبك أن تحافظي عليه. لتكوني مواطنة مخلصة لوطنك. هذا ما تقوله لكِ الأمة..

جيني: ما أجمل كلامك يا سيدي. ولو أني لم أفهمه كله، فهذه المصطلحات التي تستخدمها غريبة عني لقد ذكرتني بالخطب التي سمعتها منك في نيويورك..

الوزير: اختاري.

جيني: آه.. نعم لقد تشوشت أفكاري أكثر. لست أدري ما أقول.

الوزير: انظري إليّ جيني. هل تثقين بي؟

جيني: نعم سيدي الوزير.

الوزير: هل أنصحك بعمل خاطئ؟

جيني: لا سيدي الوزير.

الوزير: إذن عليك أن تشهدي.

جيني: أتعتقد أن هذا هو الصواب؟

الوزير: وسوف تصبحين من خيرة بنات هذا الوطن. وستحظين بمحبة كل أبناء هذه الأمة.

جيني: لكنني خائفة فماذا ستفعلون بذاك العامل؟

الوزير: ستدخلين مع البررة في سجل الوطن. ومن أوسع أبوابه. ستصبحين ابنة الوطن المدللة.

جيني: لكن؟؟.

الوزير: هل تعتقدين أن وطناً بطوله وعرضه، أمة بكاملها.. يمكن أن تخطئ؟ بعلمائها. بأطبائها. بمهندسيها. بزعمائها. بأحزابها. بجمعياتها. يمكن أن تخطئ؟

جيني: لا.

الوزير: يتحدث في النقال "شالوم.. أرسلو القاضي ومن معه فوراً. "إلى جيني" أنت لا تحبين المحاكم؟ فلن نحمّلك مشقة الذهاب إلى المحكمة.. سيأتي القاضي والكاتب والشهود إلى هنا. إلى منزلك هذا. وهنا ستكون المحاكمة.

جيني: هذا أفضل.

(إطفاء ثم إضاءة)

"يدخل القاضي والكاتب والشهود"

القادمون: شالوم.

الحضور: شالوم "يعطيها القاضي الشهادة وهي مكتوبة جاهزة للتوقيع"

جيني: "لا ترد. توقع وتناولهم الورقة دون أن تتكلم.."

الوزير: باسم ستة ملايين يعيشون في هذا الوطن أشكرك "و يقبلها على جبينها" أما أنتم فهيّا بنا فأمامنا عمل كثير. "لجيني" سأراكِ ثانية يا جيني فللحديث تتمة وداعاً.

جيني: "تتكوم فوق الكرسي وهي مسحوقة".

المشهد الخامس

"بعد عشر ساعات النوافذ مفتوحة ضجيج وصخب.. المكان نفسه بيت جيني"

"يظهر العامل عند النافذة ويقفز إلى الغرفة، يتقدم إلى وسط الغرفة، يرن الجرس فيختبئ خلف الستار.. تخرج جيني من غرفة الحمام وتفتح الباب"

(تدخل شابة عمرها بحدود /25 إلى 30/ سنة جميلة تتمتع بالحيوية والرصانة)

سيرين: شالوم. أنا سيرين سكرتيرة السيد الوزير عزرافيل.

جيني: هالو تفضلي "تدخل سيرين"

سيرين: يبلغك السيد الوزير امتنانه، وامتنان العائلة وشكرهم لك. فدافيد الآن لم يعد متهماً. ولا من شيء يقف في طريقه إلى الكنيست. وأنا أشكرك بشكل خاص.

جيني: هل أنت صديقة دافيد؟

سيرين: دافيد حبيبي.

جيني: أتشربين الويسكي؟ هل أنت قريبته؟

سيرين: لا أنا مديرة المكتب الخاص للسيد عزرافيل. ماجستير في علم الاجتماع السياسي من جامعة تل أبيب وناشطة في الحزب.

جيني: "بسخرية" هذا واضح وناشطة حتماً في مجال حقوق المرأة. وحقوق الطفل وحقوق الإنسان. ومكافحة الإرهاب. "تضحك"

سيرين: "بحزم مع كظم غيظها"؟ كلنا نشيطون في مكافحة الإرهاب.

جيني: أنا مغنية مغمورة تنتقل من مكان إلى آخر حتى وصلت إلى هنا. لأكتشف عالماً جديداً.

سيرين: "متوددة" أنت موضع اهتمام كبير من السيد عزرافيل شخصياً. فشهادتك أكبر تعبير عن أصالتك اليهودية.

جيني: "بدون اكتراث" هذا واجبي تجاه أبناء جلدتي.

سيرين: وهل ستواصلين أداء هذا الواجب. أو أنك سيسجنونني أملنا؟

جيني: "تضحك بمكر" لا تخافوا. فلم أعد قادرة على العودة عن أقوالي. لأنهم سيسجنونني في هذه الحالة.

سيرين: لا جيني لا تقولي هذا.

جيني: ماذا عن العامل؟

سيرين: إنهم يبحثون عنه.

جيني: ماذا سيفعلون به؟ ماذا عن زوجته وأطفاله؟ هل سيواجه السجن؟ هل؟

سيرين: لا تهتمي يا حبيبتي. ما رأيك بسماع الموسيقا؟

جيني: لا. لقد وعدني السيد عزرافيل أن يأتي هو. فأنا بحاجة إليه.

سيرين: مشاغله كثيرة. لكن. يمكنني أن أجيبك عن كل ما تريدين.

جيني: لا أظن ذلك.. لقد حدثني عن قوانين وتعليمات ونظم خاصة غير القوانين الرسمية. فماذا يعني؟

سيرين: جميع القوانين والشرائع تهدف إلى حفظ وجودنا كشعب الله المختار. وعلى هذا تقوم دولة إسرائيل المسالمة.

جيني: سمعت هذه العبارة من السيد الوزير. ولكن خلال إقامتي هنا سمعت أشياء مختلفة فما حقيقة الأمور؟

سيرين: ليس هناك إلا حقيقة واحدة. هي أننا أصحاب أرض وعدنا بها الرب، وشعارنا هو السلام.

جيني: هل يوجد نظام وديمقراطية في إسرائيل بخلاف الدول العربية؟ ثم أيّ سلام وأنتم في قلب الإرهاب؟

سيرين: عزيزتي الديمقراطية لنا. إنّ نظامنا عسكري عنصري. لا مكان فيه للأغيار قطعاً. وهذا ما يحفظ لنا حلمنا التاريخي. كان حلماً لكنه تحقق خلال ربع قرن. وبموافقة العرب أنفسهم، معظمهم اعترفوا بإسرائيل.

جيني: لكنّ تحقيق هذا الحلم تطلب ارتكاب جريمة.

سيرين: نعم كان لا بد من ارتكاب جريمة. كان مناحيم بيغن يقول: "إن شعار المستوطن اليهودي

في فلسطين هو أنا أقتل إذن أنا موجود" ولهذا تعب السيد الوزير في إفهامك أنّ ما قام به دافيد خطيبي، بقتله العامل العربي، كان أمراً عادياً.

جيني: هذا الشعار مقبول إذا كنت أنت القاتل وليس العكس.

سيرين: لحسن الحظ أننا كنا قتلة. لا مقتولين دائماً.

جيني: ألا يولد القتل أزمة ضمير؟

سيرين: لقد احتللنا هذه الأرض دون شعور بالذنب. وطردنا سكانها. وما زلنا دون إحراج. وقتلنا من عارضنا بدون أزمة ضمير.

جيني: ألا تخافون أن تنقلب الضحية إلى جلاد؟ ويصبح الجلاد ضحية؟

سيرين: كنا ضحايا من أول التاريخ وإلى ما بعد الهولوكوست. ويسعدنا أن نكون جلادين الآن.

جيني: وماذا ستفعلون مع من قرروا الموت في مواجهتكم.

سيرين: بأيدينا مفاتيح اللعبة. نعلم إنها مرحلة صعبة. أنت أمريكية وتفهمين ذلك. وكل ما ترينه سينتهي.

جيني: ولكني ما زلت غير مقتنعة معك، حول النقطة الأخيرة. أشكّ أنكم تملكون كل مفاتيح اللعبة.

سيرين: أشكرك يا جيني. وسيكون للحديث تتمة. لقد تجاوزتِ أزمتك بأسرع مما توقعنا. وأنت بحاجة إلى دعمنا. خذي "تعطيها بطاقة صغيرة" يمكنك استخدامها عند الحاجة، وستمنحك الكثير من الميزات والثقة. ستكونين سعيدة بذلك حتماً.

جيني: أنا بحاجة إلى الكثير لكن بعض التشويشات ما زالت في رأسي. أشكرك يا سيدتي. وأرجو أن نطور علاقتنا. وستكون لنا حتماً جولات قادمة.

سيرين: كم أنت عذبة ورقيقة يا جيني؟ نحن أهلك. "تتصافحان وتخرج مع اشتداد الأصوات في الخارج، ونسمع أصوات طلقات نارية، ثم يخرج العامل من وراء الستارة، ويقف أمامها تنظر إليه وتصرخ."

جيني: كيف دخلت؟

العامل: من النافذة.

جيني: ماذا تريد؟

العامل: خبئيني.

جيني: لا. ألا تعلم من كان هنا؟

العامل: طبعاً أعلم ولكنّ ذلك لا يهمني الآن. ألا تسمعيني يا سيدتي؟

جيني: نعم.

العامل: بدأت المطاردة.

جيني: أي مطاردة؟

العامل: مطاردة العربوشي. وسوف يقتلوني.

جيني: كيف؟

العامل: انظري من النافذة ستكون فورة دم. هناك أناس. شرطة. كلاب.

جيني: فهمت. اجلس. "يجلس على الكرسي متهالكاً" هل كان من الضروري أن تأتي؟ ألا يكفيني ما أنا فيه؟ لقد تعبت كثيراً هل تفهمني؟

العامل: يعتقدون بأني سبّبت لك الأذى يا سيدتي.

جيني: وماذا يعني ذلك؟

العامل: يعني. لن يبحثوا عني هنا.

جيني: أتعلم لماذا يطاردونك؟

العامل: لأنهم يعتقدون بأني أذيتك.

جيني: وهل تعرف من أخبرهم بذلك؟

العامل: "صمت" ما رأيك بهذا. لماذا فعلت ذلك؟؟

جيني: وأنا أسأل نفسي السؤال ذاته.

العامل: لا يعرفون الرحمة. سيسحقوني. لماذا فعلتِ ذلك؟ وأنا لم أسبب لك أي أذى.

جيني: لقد آذيتني..

العامل: أنت تعرفين بأني لم أفعل شيئاً ومع ذلك أوقعت بي؟

جيني: مهما يكن فإن المدينة كلها تبحث عنك. ولا بد أن تكون المدينة على صواب.

العامل: هذا هو حالنا مع اليهود مع كل ما قدمناه لهم لم أتوقع منك أن تشهدي ضدي زوراً. ماذا فعلت لك؟ دافعت عنك؟

جيني: أليست لديك رغبة في خنقي؟

العامل: أرغموك على الشهادة؟

جيني: لا أعرف.

العامل: هل لديك سلاح؟

جيني: ماذا ستفعل؟

العامل: أريد أن أفجّر رؤوسهم جميعاً. يجب أن تنتهي هذه المهزلة. "صمت" اسمعي إني أتخلص من أثقال تشدني إلى الأسفل. أغلال تقيدني. إني أتحرّر. حتماً من معك الآن إنسان غير الذي

تعرفينه.

جيني: "تضحك وتتكلم بجدية" أنا أيضاً غير المغنية التي تعرفها.

العامل: سننتقم منهم إذاً. أم أنك ستذهبين إلى الموساد مع الوصية من السيد وسكرتيرته.

جيني: ممن؟ لا. أنت انتهى أمرك. "يتحرك العامل حركة سريعة يبحث في الأدراج يخرج مسدساً".

جيني: أعد المسدس إلى مكانه. أو اسمع. أعده لي فأنا التي بحاجة إليه. "يضحك دون أن يرد"... أرجوك اخرج من بيتي.

العامل: مسكينة غرروا بك فأوقعت بي.

جيني: لا، لم يغرروا بي لكنها مصالح.

العامل: والحق والإنسانية؟

جيني: الحق "تضحك بسخرية" الحق للقوة.

العامل: حتى لو كانت غاشمة.

جيني: نعم.

العامل: لكنكم تتبجّحون بالعدالة والحق في أمريكا؟

جيني: للاستهلاك الإعلامي.

العامل: كم كنا مغفلين. لا تعلمي أيتها المغنية كم خدمناهم. لقد تخليت عن أبناء جلدتي وكنت معهم ضد أهلي. أعطيتهم زهرة شبابي. وكم كانت وعودهم بالآتي. انظري يا مغنية إلى أين وصلت. لقد آثرنا لما رأيناه السلامة والمحافظة على لقمة العيش. غشاوة كثيفة أعمت بصائرنا. حتى أنتِ استغربت ذلك. لقد انغمسنا معهم في أحزابهم ومؤسساتهم. رغم أصوات الشرفاء. أولئك الوطنيون أصحاب المواقف الجريئة. ماذا أقول لك وأنت المغنية العابثة اللاهية.؟

ماذا رأيت؟

وماذا عانيت؟ وماذا؟ وماذا؟ لقد حاربنا إخواننا الشرفاء وأوقعنا بهم. كم كنّا أقزاماً في مواجهة هاماتهم العالية. والآن ندفع الثمن.

جيني: أنا أكره دروس السياسة فلا تدخلني في متاهاتكم.

العامل: لقد تبرأت من أهلي. وقلت لك أنا إسرائيلي. من أجل ماذا؟ من أجل أن أحظى بمغنية مستهلكة!! اسمعي لقد زالت الغشاوة عن عينيّ. وإني أرى كل شيء بوضوح "نسمع أصوات خطوات على الدرج.." اسمعي سأتوارى قليلاً. لا تخطئي لأنك إن أخطأت ستموتين.. سأفجّر رأسك قبل أي منهم. "يتراجع إلى الخلف يُرن الجرس. تفتح الباب. رجال يحملون سلاحهم."

الشرطي: نبحث عن شاب هارب.

جيني: أي شاب؟

الشرطي: الذي أغتصب امرأة في الملهى. وجرح ابن الوزير بضربه بالكرسي على رأسه.

جيني: لعنة الله عليه. لا تبحثوا عنه في بيتي، فأنتم لا تعرفون بأني أنا الضحية. لقد اغتصبني المجرم "ينظرون لها بذهول ويتراجعون" وإذا وجدتموه فسوف أقتله أنا.

الشرطي: لن يطول ذلك.. نحن نعرف أنه مختبئ في هذا الشارع.

جيني: وفقكم الرب "يخرجون. تغلق هي الباب وتعود. يظهر العامل" أنت مهم الآن فكل المدينة تبحث عنك.

العامل: إنها لحظات حقيقية أعيشها. لقد تحررت من عجزي "يُرن جرس" يختبئ العامل تذهب جيني لتفتح الباب يظهر ليفي تحاول أن تغلق الباب في وجهه".

جيني: لن تدخل. اخرج. وقعت كل المصائب من تحت رأسك انصرف "يدفعها ويدخل. يمسك كتفيها" وماذا بعد؟

ليفي: أنت مجنونة.

جيني: هل جئت لتقول هذا الكلام. ثم لماذا أنت بهذه الهيئة؟

ليفي: لقد أمسكوا عربياً، قريب الهارب لكنهم قضوا عليه.

جيني: وماذا أيضاً

ليفي: كنت معهم.

جيني: فهمت. لا بد أن مشهد القضاء عليه ترك أطيب أثر في نفوسكم.

ليفي: أنا أشتهيك.

جيني: أنا لا أشتهيك.

ليفي: لقد سحرتني. كنتُ بينهم ومسدسي بيدي. وذلك العربي يتدلى ففكرت بك.

جيني: أيها الحثالة.

ليفي: ماذا فعلتِ بي؟ فأنت ملاصقة لي. لم تفارقيني. جئت إلى هنا بدون وعي مني. سآخذك عنوة. سأغتصبك ولن يردعني أحد.

جيني: ماذا؟

ليفي: شعرتِ بمتعة معي؟

جيني: دعني اذهب عليك اللعنة.

ليفي: "يلوي معصمها" لن يكون بعد اليوم أصدقاء أبداً. ستكونين لي. لقد قام والد جدي بمفرده باستيطان أرض واسعة وأصلحها. لقد قتل عشرين عربياً قبل أن يقضي نحبه في كمين. أما جدي فقد بنى حياً بكامله في تل أبيب. وبنى مستوطنات وكان يخاطب

الشعب الإسرائيلي "تفلت يدها منه"

جيني: لن تفرح طويلاً بهذه الأمجاد.

ليفي: كان جدي يخاطب الشعب الإسرائيلي دونما تكلف، ومات هو الآخر فوق أرضنا هذه أيام الاستقلال في 1948. لقد حارب وضحى من أجل هذا الوطن. أما والدي فأنت تعلمين أنه زعيم كبير. حارب وناضل من أجل وطننا الحلم أرض الميعاد، لقد كان زعيماً منذ شبابه الأول، وعضواً في الكنيست، ورئيساً للحزب نحن الذين صنعنا هذا الوطن. بعرقنا ودمائنا. وتاريخه هو تاريخ عائلتي. نحن قادة. "نسمع ضجة من داخل الحمام" ما هذا هل يوجد أحد هنا؟

جيني: هل جننت؟ لا أحد.

ليفي: في الحمام.

جيني: لن تدخل.

ليفي: يبدو أن أحدهم هنا.

جيني: صديق لا تعرفه. هل ارتحتَ؟

ليفي: صديق أم زبون؟ قلت لن يكون لك أصدقاء بعد اليوم. "يتحرك إلى الداخل باتجاه الحمام، ثم يخرج صامتاً، وذراعه ملوية إلى الخلف. يدفعه العامل وقد وضع المسدس على رأسه."

العامل: قلت لي قادة. ضحيتم يا أوغاد. اركع. "وأثناء محاولة ليفي تمثيل الركوع يحاول انتزاع المسدس من العامل الذي يعالجه بطلقة في رأسه فيقع مكوماً."

جيني: أعطني المسدس، قتلته أيها الإرهابي!!.

العامل: اخرسي. وإلا كومتك فوقه. "يسحبه إلى الداخل. وهو يوجه المسدس إلى جيني." يفتح الباب وتدخل الشرطة بعد أن تواريا.

الشرطي: سمعنا إطلاق نار. "يدخل في هذه الأثناء دافيد مسلحاً مع الشرطة".

دافيد: وأنا سمعت أيضاً. "ومازالت الشرطة والناس تدخل من الباب نسمع صوت أنين فتندفع الشرطة إلى الداخل. يخرج في هذه الأثناء العامل ويبدأ بإطلاق النار فيصاب دافيد. ويقع أرضاً. ويصاب شرطي آخر ويقع أرضاً. يركض العامل محاولاً الهرب من النافذة. يقع منه المسدس فتركض جيني وتمسك المسدس.

وتطلق عليه النار قبل وصوله إلى النافذة ويقع العامل أرضاً."

يمكن هنا التعامل مع مؤثرات خاصة للإضاءة والصوت مع اختيار النهاية المناسبة موسيقياً.. وبصرياً.

النهاية



عودة وردة
مسرحية للأطفال

هيثم يحيى الخواجة

الشخصيات حسب الظهور

القرش: سمكة قرش كبيرة ضخمة
قروشة: سمكة قرش شابة
قرشة: سمكة قرش سمينة وقصيرة
قروش: سمكة قرش واعية
قارش: سمكة قرش مترددة
مقراش: سمكة قرش تعمل حاجباً
العجوز: إنسانة محبة للإنسان والطبيعة
الحكيم: رجل طاعن في السن، وتبدو عليه علامات الهيبة
ورد: طفل متميز
الرجل الملثم: يمثل الشر وكره الخير
مجموعة أطفال بأعمار مختلفة

(المشهد الأول)

الخلفية صورة بحر مترامي الأطراف.. تظهر بعض أسماك القرشِ وهي تسبح بطريقة مختلفة.. تبدأ المسرحية باحتفال عيد ميلاد قروشة.. جميع الحضور يرتدون لباساً يشبه سمكة القرش، وتتميز كلٍ سمكة بميزة خاصة بها كأن تضع واحدة شريطة على رقبتها وثانية شريطة على شعرها وثالثة حزاماً على خصرها ورابعة تضع طاقية على رأسها وأخرى نظارات على عينيها وغير ذلك موسيقا عيد الميلاد ترافق حركة سمك القرش.

القرش: الجميع جاهزون

الحضور: (قروشة، وقرشة، وقروش، وقارش) جاهزون

القرش: واحد اثنان ثلاثة

(يبدأ الجميع بالغناء والرقص)

قروشة يا قروشة
يا أحلى سمكة محروسة

أنت الحلوة، أنت الدرة

أعمالك تصحو مأنوسة

في عيدك أفراح وبهاء

نصنع حلوى بسبوسة

فلنهزج يا أحلى سمكة

ولننشد أنت الفانوسة

(يشكل الحضور حلقة حول قالب (كاتو) وضعت في داخله تسع شمعات، ثم يعودون إلى الغناء).

ميلادك أحلى ميلاد

تتغنى فيه الأنجاد

ويغرد عصفور الوادي

قروشة مصباح الأسياد

قروشة مصباح الأسياد

(تقترب قروشة من الشموع وتطفئها، فيصفق الجميع فرحاً، وابتهاجاً، ثم يبارك الأطفال لها، ثم تطفأ الأنوار فينسحب الأطفال، ثم تظهر قروشة وحدها، وهي تنظف وترتب أشياءها.. يطرق الباب بقوة.. تتوقف قروشة عن العمل مدهوشة وتفتح الباب).

المشهد الثاني

قروشة: خير خير.. اليوم عطلة من الطارق يا ترى؟

قرشة: (داخلة) مرحباً يا قروشة.

قروشة: أهلاً وسهلاً.. خير!! حضورك أثار قلقي.

قرشة: (تطرق رأسها) خير.. خير إن شاء الله (تصمت وتطرق رأسها)

قروشة: لا بد أن أمراً هاماً يقلقك.

قرشة: يعني.. إلى حد ما

قروشة: هل حدث حادث؟ جرح أحد؟ أو أصيب أحد؟ تكلمي بسرعة أرجوك؟

قرشة: ليس هذا، ولا ذاك.

قروشة: ماذا إذن؟

قرشة: أخشى أن تحزني

قروشة: دائماً تحبين تعذيبي.. أما تعودت على صلابتي تكلمي ولا تخافي

قرشة: أصدر القرش أوامر جديدة تهمك.

قروشة: أعرف أن أوامر قاسية ستلحق بي.. ماذا قال؟

قرشة: (تحك رأسها، ثم خاصرتها دون أن تجيب)

قروشة: كفاك حكاً.. أستحلفك بالله أن تقولي بسرعة.

قرشة: اصبري قليلاً.. إذا كنت أحك جلدي لا أستطيع الكلام.

قروشة: وبعد ذلك؟ (تظهر قلقها وغضبها)

قرشة: كلفني أن أبلغك كي تستعدي لمشاركة سرب السمك في الهجوم على بني الإنسان.

قروشة: (غاضبة) كم مرة بلغته موقفي!! قولي له قروشة رافضة ولو كان ثمن ذلك موتها.

قرشة: يقول نحن سمك القرش لا يقر لنا قرار إلا إذا هاجمنا أعداءنا.. ثم كيف سنعيش ولحم الإنسان جزء من غذائنا.

قروشة: لن أنفذ أوامره.. بلغيه، رفضي، وليفعل ما يشاء.

قرشة: لماذا؟ ألست مثلنا!؟

قروشة: لا.. لست مثلكم.. نحن أقدم فقاريات من ذوات الفكين في البحار وعلى الرغم من ذلك لم يعلمنا التاريخ شيئاً

قرشة: باختصار أنا أكره الدماء، وأمقت التوحش، أحب إنسانية الإنسان.. أعشق الفرح والجمال وأرغب بالهدوء والاستقرار.

قرشة: هكذا خلقنا، وعليك أن ترضي بواقعك.

قروشة: قولي.. هكذا تعودنا.. ثم ماذا يضير لو تخلصنا من عاداتنا السيئة وعمرنا في البحار أكثر من خمسمئة مليون سنة.

قرشة: وكيف سنعيش بعد ذلك؟

قروشة: نأكل الحشائش البحرية والنباتات التي تعيش على شواطئ البحر وفي قاعه وعندها يصير الإنسان صديقنا.

قرشة: تريدين تغيير عادة القروش؟

قروشة: نحن نملك جهاز مناعة متطوراً وجهازاً عصبياً مركزياً يشبه جهاز الإنسان، وكل ذلك يساعدنا على التلاؤم والتغيير والتطوير.

قرشة: أول مرة أسمع هذا الكلام (تحك خدها)

قروشة: لأنك لا تقرئين.. الإنسان يا صديقتي قرشة ابن عمنا في التسلسل الوراثي.

قرشة: (متضايقة) والآن ماذا قلت؟

قروشة: هذا موقفي، ولن أتراجع عنه.

قرشة: ستخسرين.

قروشة: لا بأس.. أخبريه بذلك. مع السلامة، لا وقت عندي للحوار.

قرشة: (بعد أن تحك بسرعة) كما تريدين يا قروشة.

قرشة: قلت لك مع السلامة (تخرج قرشة) آه.. كم أنت حاقد أيها القرش!! تظلم نفسك،

وتظلم غيرك أيضاً (إطفاء).

المشهد الثالث

(موسيقا لها علاقة بالبحار والبحارة تبدأ قوية ثم تهدأ قليلاً قليلاً).

مقراش: بصوت عال: محكمة.

(يدخل أعضاء المحكمة.. القاضي القرش، ثم قارش، ثم قروش، ثم قرشه، يجلس القاضي القرش على منضدة نصف مستديرة متوسطاً الأعضاء).

القرش: دعوتكم اليوم لأخبركم بموقف خطير قامت به قروشة.. لقد رفضت أن تشارك فريق السمك لمهاجمة الإنسان، وكلكم يعرف بأن مهمتنا مهاجمة الأعداء وخاصة الإنسان الذي يمتلك لحماً لذيذاً طيباً.. ويسعى إلى إبادتنا فماذا أنتم فاعلون؟

قارش: لنستمع إلى قرشة أولاً ونعرف ماذا جرى معها عندما التقت قروشة.. إنها الشاهد الوحيد يا سيد القروش.

القرش: تكلمي يا قرشة (قرشة تحك رأسها ثم ظهرها وخاصرتها).

قرشة: نسيت يا سيدي (تتابع الحك).

القرش: الإنسان غذاء نحبه وأعتقد أن قروشة خرفت أو جنت (يلتفت إلى قرشة مكرراً السؤال) حدثينا يا قرشة ماذا قالت لك قروشة؟

قرشة: نسيت ماذا قالت؟!

القرش: إلى هذا الحد يا غبية؟!

قرشة: لم.. لم تقل شيئاً (تتابع الحك).

القرش: ستنالين عقوبة السجن إذا رفضت أن تتحدثي. ماذا قالت؟

قرشة: (تتذكر) قالت.. قالت إنها ستعيش على الحشائش والنباتات، فهي تكره الدم والوحشية.

القرش: هذه سمكة رافضة وغير مطيعة، بل هي خارجة على قانون حياة سمك القرش فبماذا نعاقبها؟

قرشة: نعطيها فرصة لكي تفكر أكثر قبل أن نعاقبها (تتابع الحك).

القرش: اخرسي أنت (للجميع) كنت سأقترح عقوبة الموت لهذه الرافضة.. أوامري لا جدال فيها، ولا نقاش.

قارش: معك حق يا سيدي.. دعنا نلتق معها لقاء أخيراً، فلعل الحل ينبع من هذا اللقاء.

القرش: موافق، شريطة ألا تعترضوا على قراري بعد ذلك.

الجميع: موافقون

(إطفاء، ثم إنارة.. يظهر أطفال القروش يتقدمهم مقراش حاملاً الطبل وهم يغنون)

بم بم بم بم

قروشة تبكي
والكل حزين
الوفد يفكر في حل
والقرش فطين
بم بم بم بم
قروشة في رفض قاطع
والسمك يلوب يدور
يبحث عن حل ساطع
ويغيب يغيب
لكن البحر هو البحر
والموج يوشوش أحداثاً
والناس نيام
بم بم بم بم
قروشة تبحث عن درب
والناس نيام
يا مطر القنديل الرافض
لا تهجر أحلامك
فالصبح كما العمر
والريح طليق
والكل طليق
بم بم بم بم

المشهد الرابع

(تظهر أسماك القرش وهي مشوشة قلقة البعض يظهر موافقته بالإشارة والإيماء على لقاء قروشة والبعض الآخر يرفض ويتراجع.. قروشة في الجهة الأخرى من الخشبة جالسة حزينة تفكر.. عندما يصل وفد سمك القرش إليها يسلم عليها بحرارة)

قارش: ماذا قلت يا قروشة؟ هل مازلت مصرة على موقفك؟

قروشة: لم أرفض لمجرد الرفض.. هي قناعتي الراسخة.. أكره الدم، وأكره القتل.. أريد أن أعيش من أجل الحب والفرح ألا تحبون الفرح؟!

قرشة: (وهي تحك رأسها) والله أنا أحبه.. لكن من أين أحصل عليه يا حسرتي؟!

قروشة: (تضحك) أنت لذيذة يا قرشة تابعي حك رأسك وجسدك فهذا أفضل لك.

قارش: تعلمنا أسلوب حياتنا من آبائنا وأجدادنا والآن تريدين نسف كل شيء؟ ماذا سيقول أهل البحر عنا؟ وكيف سيخافون منا!؟ كيف نسيطر على كائنات البحر؟

قروش: ثم ما فائدة التغيير؟

قارش: ستكون العقوبة قاسية إذا بقيت مصرة على الرفض.

قروشة: سأحزن كثيراً إذا تخليت عن مبادئي وقد أنفجر وأموت.. دعوني وقناعاتي وليكن ما يكون.

قروش: لكن الموضوع إما حياة وإما موت!!.

قروشة: هيأت نفسي لمصائب الحياة كلها.. فأنا السمكة قروشة التي تعشق السلم والسلام.. تقاتل من يقاتلها، ولا تتنازل عن كرامتها.. تحب العمل والأمل، وتسعى من أجل الفرح والمرح.. هذه رسالتي إلى القرش الظالم المتوحش الذي يريد أن يخيف الناس بوحشيته واستبداده.

قارش: كما تريدين... وداعاً.

قرشة: (وهي تحك) أنا حزينة عليك يا أختي يا قروشة.

قروش: (وقد سيطرت عليها التأتأة) أنت محقة، لكنني أخاف عقوبة القرش.. اعذريني فأنا لا أستطيع أن أقف بجانبك (تضمها وتودعها) وداعاً (إطفاء ثم إنارة).

المشهد الخامس

(قارش يضرب على الرق، وقروش يردد وراءه)

أسماك القرش الأعزاء

اسمعوا وعوا

فرمانٌ يتلوه فرمان

القرش عدو الإنسان

فرمان يتلوه فرمان

قروشة تهجرها الأوطان

اسمعوا وعوا

رتبوا وبلغوا

نحن في أمان

ولا لقاء لا لقاء

اسمعوا وعوا.. وعوا.. وعوا..

(تظهر قروشة، وهي تحمل كيساً على ظهرها مغادرة المكان ومسرعة باتجاهات غير محددة ترافق مسيرها أغنية الإصرار).

عهداً أن أنشر عدلاً أن أشقى من أجل الصدق

عهداً أن أحمل راية أن أحيا من أجل الحق

عهداً أن أصمد عمراً أن أعمل من أجل الحب

عهداً أن أبني صرحاً أن أفنى من أجل الدرب

قروشة: آه تعبت حقاً.. (تحدث نفسها) لكن لا عليك يا قروشة.. كل شيء يهون من أجل الهدف، فلقد صممت على حياة مغايرة للقرش، ولا بد أن أتحمل وأصبر (لنفسها) لو كنت أعرف أن هناك أملاً بإقناعهم لفعلت، لكنهم مصممون.. وأنا لا أرغب أن أحشر معهم، وأن أوصف بصفاتهم.. آه ما هذا التعب! سأنام قليلاً (تغط في نوم عميق بينما يهدهد صوت أم يملأ المكان من خلال أغنية مختارة تخص الأطفال).

أهَنيك أهنّيكِ
وبالأزهارِ أغويكِ
فأنتِ الوقدة الأولى
وأنت القطرة الأولى
وبالأهداب أحميك
وبالألحان أسقيك
أهنيك على رأي
على فكر أناجيك
فدرب الخير معطاءٌ
وشلالٌ يداويكِ
أهنيك أهنيك
وبالأزهار أغويك.

المشهد السادس

(تتغير خلفية البحر مع انتهاء الأغنية ثم تمر امرأة عجوز، ويلفت نظرها نوم قروشة العميق.. تقترب منها، تعمل على إيقاظها)

العجوز: ما بك أيتها السمكة؟ هل تحتاجين إلى مساعدة؟ هل أنت مريضة؟

قروشة: من؟ من أنت؟ (تظهر خوفها) أرجوك اتركيني

العجوز: لا تخافي.. أريد مساعدتك فقط.

قروشة: أخشى أن تنتقمي مني.. لم أفكر بإيذاء الإنسان في حياتي

العجوم: لم أقترب منك بغاية الإيذاء.. جئت لمساعدتك فهل تقبلين؟

قروشة: هل هذا معقول؟ تريدين مساعدتي؟ فقط!!

العجوز: ألا تصدقين؟

قروشة: (تنظر إليها مستغربة)

العجوز: هل أقسم لك حتى تصدقي؟ أنا صديقة الطبيعة والبحر.. أحب البيئة الجميلة أحب أخي الإنسان وأحب الحياة.

قروشة: (مدهوشة) صحيح أنت كذلك؟!

العجوز: لا تستغربي يا بنتي.. هل أنت جائعة؟

قروشة: (تهز رأسها)

العجوز: (تخرج من سلتها طعاماً، وتقدمه إليها) خذي كلي.. لن أتركك حتى ترتاحي.

قروشة: (تأكل)

العجوز: (تقدم لها زجاجة ماء فتشرب قروشة) ما حكايتك يا بنتي؟ (تقدم لقروشة وردة كانت تحملها بيدها)

قروشة: أنا ابنة البحر ومن سلالة سمك القرش.

العجوز: وماذا تفعلين هنا؟ البحر مليء بالأسرار.

قروشة: ومليء بالمتناقضات.

العجوز: تشيرين إلى سروره وغضبه؟

قروشة: وإلى ما يسكن في أغواره.

العجوز: فيه ثروات وعالم فسيح.

قروشة: وفيه أكثر من ذلك أيضاً

العجوز: أنت ذكية وواعية (تتذكر) لم تحدثيني عن سبب هجرتك

قروشة: هاجرت بسبب خلاف بيني وبين سيد القروش

العجوز: هل أطمع بمعرفة قصتك؟!

قروشة: ليست هناك قصة، هو يريدني آكلة لحوم البشر وأنا أرفض ذلك.

العجوز: سامح الله سيد القروش.. كم هو قاس! أنت على حق يا بنيتي وأعدك أن أقف بجانبك وبحمايتك.

قروشة: ماذا أفعل أرجوك.. خسرت كل شيء؟

العجوز؟ لم تخسري شيئاً..

قروشة: هل تساعدينني كي أصير إنسانة؟.

العجوز: سأعمل على تحقيق أهدافك إن قدرت على ذلك.

قروشة: أرجوك أسرعي وأرشديني كيف يمكن أن أصير إنسانة؟.. أريد أن أغير اسمي وجلدي بعد أن سيطرت إرادتي على نفسي ومشاعري.

العجوز: انظري يا قروشة إلى هناك (تضيع قروشة عن المكان المحدد فتعيد العجوز الكلام) انظري إلى هناك في الجهة المقابلة للتلة.. هل دققت النظر؟

قروش: نعم.. نعم أرى شجرة عالية جداً.. آه ما أروعها!

العجوز: أحسنت.. هذه الشجرة تنزف آهات منذ زمن بعيد بسبب السيف الذي اخترق جسدها.. حاول الكثيرون أن يخلصوها فلم يستطيعوا بسبب كثرة أخطائهم.

قروشة: ولماذا دخل السيف في جسدها.

العجوز: حاول أن يقتلها الأشرار لأنها توقفت عن الإثمار بعد أن زاد الفساد

قروشة: وكيف أستطيع تخليصها من هذا السيف الغادر؟ لا أعتقد بأنني قادرة على سحب السيف من جسدها.

العجوز: معك حق.. اسمعيني ولا تستعجلي الأمور.

قروشة: تفضلي.

العجوز: عندما تصلين إلى هناك تسمعين صوتاً يطلب منك حل لغز ورد، فإن استطعت حل اللغز ظهر ورد ليساعدك، ويدافع عنك.

قروشة: ومن هو ورد هذا؟!

العجوز: طفل أخلص للإنسانية، وكره فساد وأخطاء الإنسان.. دافع عن الشجرة حتى لا يقتلها الأشرار، عندما اجتمعوا عليه ربطوه بالحبال وسجنوه هناك خلف هذا الجبل ورد بطل، ليس في حياته سوى الحب، لهذا تآمر عليه المتآمرون.

قروشة: ما أصعب هذه المهمة! كيف سأحل لغز ورد؟! وكيف سأخلص الشجرة المسكينة من نزيفها؟

العجوز: مهمتك قاسية جداً..

قروشة: وأنت ألا تساعدينني؟

العجوز: سأدعو لك الليل والنهار، وستكون فرصتي كبيرة عندما تنتصرين، وتعيدين ورداً، فهو أمل مستقبلنا في هذه المنطقة.

قروشة: سأعمل جهدي من أجل إنقاذه (تحمل كيسها) وداعاً يا خالتي (تضم العجوز، وتسير باتجاه التلة.. أتسير قليلاً ثم تعود) نسيت أن أسألك ما سر هذا الثعبان؟.

العجوز: وضعه الأشرار لكي لا يقترب أحد من الشجرة ويخلصها من السيف.. يريدون قتل الحياة أينما وجدت.

قروشة: لن يستطيعوا (وداعاً.. تتابع سيرها)

العجوز: كوني قوية.. لا ترددي ولا تخافي.. موفقة.. مع السلامة.

المشهد السابع

(موسيقا.. إطفاء، ثم إنارة.. تظهر قروشة وسط غابة أمام شجرة اخترق السيف

جسدها والتفت حية على مقبض السيف، أما الحكيم فيجلس قرب الشجرة حزيناً)

قروشة: أسعدت أوقاتك يا عم

الحكيم: أهلاً وسهلاً من أنت أيتها الكائنة؟

قروشة: الفتاة!! أنا قروشة

الحكيم: أعرف أنك تتنكرين أمامي بلباس يشبه القرش.. وماذا تريدين؟

قروشة: أريد أن أصبح إنسانة.. هل في هذا خطأ؟!

الحكيم: لا ولكن الصعوبة أن تحافظي على إنسانيتك.

قروشة: سأفعل.. أقسم إنني سأفعل.

الحكيم: هنا صعب جداً.

قروشة: لماذا؟

الحكيم: الإنسان ليس في جسده فقط، وإنما في تفكيره وفعله، ومكونات شخصيته.

قروشة: عقدت العزم على ذلك.

الحكيم: هل تنفذين قولاً وعملاً.

قروشة: سأفعل.

الحكيم: أنت قادرة على إنقاذ ورد، وتخليص هذه الشجرة من السيف الذي يحز جسدها ويجعلها تنزف ليل نهار؟!

قروشة: سأحاول.. قد تفيدني إرادتي في ذلك.

الحكيم: عليك أن تجمعي بين الإرادة والإيمان بالهدف

قروشة: لن أنسى حكمتك، والآن دعني أنقذ هذه الشجرة فلعلها تثمر يوماً ما.

الحكيم: صعب عليك يا بنيتي.. عودي من حيث أتيت حتى لا تندمي.

قروشة: قلت لك سأفعل.. أنا مصممة على ذلك.. أرجوك اسمح لي بالإقدام على ذلك فإن لم أنجح سأغادر الدنيا مرتاحة الضمير.

الحكيم: طيب.. كما ترغبين.. أتمنى أن تفوزي بما تريدين.

قروشة: هل تساعدني؟

الحكيم: أساعدك بحدود استطاعتي

قروشة: شكراً لك.. قل لي ماذا أفعل الآن؟

الحكيم: انظري إلى هناك.. هل ترين هذا الجبل؟

قروشة: (بعد أن تنظر) نعم أراه، ولكن ما قصة لونه إنه شاحب كثيرا؟!

الحكيم: ترينه أسود أليس كذلك؟

قروشة: نعم هو أسود حقاً.. ما أغرب هذا الجبل!

الحكيم: لا تستغربي يا قروشة...

قروشة: وتعرف اسمي أيضاً.

الحكيم: أخبرتني العجوز سعدية عن قصتك، لكني بقيت مرتاباً، وأردت أن أتأكد بنفسي.

قروشة: وما شأن هذا الجبل؟

الحكيم: هذا جبل يمثل فساد وأخطاء الناس، وما عليك إلا أن تجدي حلاً لإزالته.

قروشة: صحيح أنا سمكة صغيرة وإمكاناتي محدودة، لكني أعدك بأن أفعل المستحيل.

الحكيم: ما أخشاه أن يكون قولك غير فعلك.

قروشة: لن أكون كذلك، لكن الخوف ما زال يترصدني.

الحكيم: بالحيلة والذكاء تستطيعين.. أما وعدت أن تتجحي!؟

قروشة: وما الغاية من ذلك؟

الحكيم: تساعدين الإنسان على تجاوز أخطائه، وتقدمين له عبرة في التضحية، ثم تفكين أسر ورد.

قروشة: أشعر بأن مهمتي مستحيلة.

الحكيم: وكيف ستغدين إنسانة إذا لم تدافعي عن الإنسان؟

قروشة: سأحاول.. هذا آخر وعد أقطعه على نفسي.

الحكيم: هيا.. وداعاً.

قروشة: إلى أين؟ أرجوك.. لا تتركني وحدي. ماذا أفعل يا رب! لماذا أعاني من الوصول إلى غايتي، كيف سأزيل أوساخ هذا الجبل؟.. كيف سأسحب هذا السيف وأقتل هذا الثعبان؟.. لا.. لا يمكن.
سأعود إلى جماعتي وأمري لله

المشهد الثامن

(موسيقا تناسب الحدث.. قروشة بين مقدمة ومحجمة.. تسير إلى الأمام، ثم تعود إلى الخلف)

صوت قارش: عودي يا قروشة إلى جماعتك يصبك ما يصيبهم، لأن مغامرتك ليست سهلة.

قروشة: لا أدري ما حل بي!

صوت قروش: اصمدي يا أختي.. أنت الوحيدة التي تخلصت من سطوة القرش واستبداده.

قروشة: (تستعد بتردد) سأعود.. لا أحد يريدني إنسانة.

صوت قروش: احذري يا قروشة.. التصميم أساس النجاح

صوت قرشة: اشتقت إليك كثيراً يا قروشة.

صوت قروش: حياتنا ليس لها طعم.. إياك أن تتخاذلي.

قروشة: ولكن الامتحان صعب!؟

صوت قروش: أنت قادرة على الصمود.

قروشة: (تحاول العودة)

صوت قروش: لا تخطئي يا قروشة.. قد نلحق بك يوماً.. حاولي أن تنجحي.. هيا.

العجوز: آمنت بالإنسان، والإنسان يضحي من أجل أخيه.

قروشة: سأفعل ولو كان مصيري الموت.

صوت الجميع: أحسنت.. وداعاً.

قروشة: ادعوا لي.. وداعاً (تنظر حولها)..

صوت الجميع: مع السلامة.. قلوبنا معك.

((تدقق بالمنطقة.. تسمع صوت مياه.. تنطلق مسرعة نحو الصوت لتتأكد)) نعم أسمع صوت مياه.. حقاً هي مياه.. (تفكير قليلاً) وجدتها.. والله وجدتها.. (تبدأ بجمع القصب وتصله مع بعض بحيث تمر المياه داخل القصب باتجاه الجبل الأسود).. هذه المياه ستخترق جبل الأخطاء سيغتسل الجبل بمياه نقية وعندها ستظهر حقيقته..

هيا أيتها المياه ساعديني كي أتخلص من جبل الأخطاء.. انطلقي.. أسرعي.. كوني تياراً كوني عاصفة.. كوني ما شئت.. المهم أن تغسلي هذا الجبل من أوساخه أرجوك (تنظر إلى الثعبان) والآن جاء دورك أيها الثعبان الماكر (صوت برق ورعد يلي ذلك هطول الأمطار) ما هذا! مطر الحمد لله سيساهم المطر في تخليصي من جبل الأخطاء، وحل لغز ورد (تتحدث وهي تغتسل بمياه الأمطار) اهطلي اهطلي أيتها الأمطار.. كلنا بحاجة إلى الاغتسال.. اهطلي ساعديني وساعدي الجميع كي يعود البياض إلى قولبنا ونفوسنا. (تنظر حولها وتنادي)ورد! أين أنت يا ورد؟ تعال أرجوك أسرع يا ورد مهمتنا صعبة (تنظر إلى الجبل) آه.. ما أسعدني! هاهو الجبل الأسود يصير جميلاً. المياه تغسل وجهه.. صرت أراه أبيض ناصعاً.. الآن سيأتي ورد.. ورد.. تعال يا ورد.. ذهب الفساد إلى غير رجعة.. فك قيدك بسرعة.. أنا بحاجة إليك أرجوك.

(وقد ظهر أمامها ورد) الحمد لله أنت ورد؟

ورد: أنا ورد الذي سيساعدك ويقف إلى جانبك.

قروشة: هذا يعني أن إنجازي في الاتجاه الصحيح.

ورد: أحسنت يا قروشة فأنت رائعة حقاً.

قروشة: اسمع يا ورد سأغري الثعبان بالغناء، وعندما يتخلى عن مقبض السيف تهجم أنت وتسحب السيف من الشجرة.

ورد: دعيني أهجم على الثعبان فإما أن أنتصر عليه أو ينتصر علي.

قروشة: أنت شجاع حقاً، لكن الحيلة ضرورية في مثل هذه المواقف

صوت الحكيم: لا تتسرع يا ورد في التأني السلامة وفي العجلة الندامة.

ورد: من صاحب الصوت؟!

قروشة: هو الحكيم الذي يقف معنا كي ننجح في مهمتنا.

ورد: لا وقت للتأني الآن فنحن مهددون بالموت بين حين وآخر

قروشة: لا تتسرع يا ورد

(يدخل رجل ملثم)

الرجل الملثم: من أنتما.. ماذا تفعلان.

قروشة: نريد تخليص الشجرة من هذا السيف.

الرجل الملثم: ومن سمح لكما بذلك.

ورد: ألا تساعدنا

الرجل الملثم: أساعدكما.. ماذا تقول؟ أنت تخرف!

ورد: أنا أعمل بإنسانيتي.

الرجل الملثم: وأنا سأحاسبك على ما تفعل فلم يعد للإنسانية دور في هذا العصر

قروشة: اتركنا أرجوك هل أنت شرير؟

الرجل الملثم: لن أسمح لكما بالاقتراب من الشجرة فهذا النزيف يروق لي كثيراً.

قروشة: (بعد أن تغمز ورد) لماذا يا سيدي.

الرجل الملثم: هذا مزاجي وهذه مهمتي أيضاً.

(تقترب منه ويقف ورد خلفه وقد أخرج من جيبه شبكة صيد)

قروشة: وإذا أعطيتك هدية كبيرة هل تسمح لنا بتخليص الشجرة من عذاباتها

الرجل الملثم: (يضحك عليها) دعيني أرى الهدية أولاً.

قروشة: أغمض عينيك أولاً.

الرجل الملثم: لا أنا لا أسمح لأحد أن يضحك علي.

قروشة: سامحك الله أنا لا أضحك عليك.. لم أعد أرغب بمساعدة الشجرة (تمثل) صار نزيفها يروقني كثيراً.. آه ما أجمل منظرها (تعود) سأقدم لك الهدية وأذهب من حيث أتيت.

الرجل الملثم: هكذا اتفقنا (يغمض عينيه فيغطي ورد رأسه وجسده بالشبكة وتساعده قروشة) آه ما هذا ماذا تفعلان خلصوني أرجوكما (يهرب مع الشبكة) حبسوني يا سيدي ضحكوا علي.. خلصوني أيها الأسياد.. لماذا تتركوني أعاني وحدي.

ورد: ها ها ها ها مسكين أيها الشرير.

قروشة: أسرع يجب أن ننجز مهمتنا قبل أن يعود مع أسياده

ورد: هيا.

قروشة: (تسحب من كيسها ناياً تعزف عليه وتغني)

يا بحر مالك تعتب أنت البديع الرائع
يا بحر مالك تغضب أنت السمير الواسع
هل أنت ناس قصة وأنا مشوق هاجع
يا بحر بلغ قصتي وانشر لسري الطالع
يا بحر يا وطن العلا حييت صدقك ضالع
يا بحر خذني عبرة أنت الوليف الساطع

(يتحرك الثعبان، ويترك مقبض السيف، فيهجم ورد محاولاً سحب السيف فلا يستطيع)

قروشة: هيا يا ورد..أرجوك.. افعل شيئاً من أجلي (تساعده بكل ما تملك من قوة حتى يخرج السيف)

ورد: انتصرنا.. انتصرنا (موسيقا معبرة عن تغير لافت في الواقع)

قروشة: (مسرورة) نعم انتصرنا (تكشف قناع السمكة) آه لقد أصبحت إنسانة حقاً.. نعم أصبحت إنسانة.. الله! ما أروع هذا الشعور! (أصوات تغريد البلابل وزقزقة عصافير تملأ المكان)

ورد: منذ اليوم أنت صديقي نسمة.. انسي قروشة إلى الأبد..

قروشة: نسمة!! اسم جميل.. نعم أنا نسمة منذ الآن.

ورد: انظري كيف بدأ الجبل الأسود يزول من الوجود

قروشة: سيزول ما دمنا مصرين على إنسانيتنا.

(تدخل مجموعة من الأطفال وهم يرددون يحيا ورد تحيا نسمة ثم يسلمون على ورد ونسمة ويبدأ بعضهم بتزيين الشجرة بالأزهار الجميلة وبعد أن تسلط عليها إضاءة قوية يغنون)

شجرتي يا شجرتي يا قمرة في قصتي
مهجتي يا مهجتي يا نجمة في سيرتي
أنت يا أحلى نغم فيك المعالي والشمم
أهواك يا شهد الوئام فأنت نور للقمم
أهواك نبعاً للسلام يروي حنايا رغبتي

(يصفق الجميع تعبيراً عن السعادة)

قروشة: الآن سأعيش حياتي التي أريد

ورد: صبرت فنلت

قروشة: بفضلك يا ورد

ورد: وبفضلك يا وردة

قروشة: آه ما أجمل هذه الحياة!

ورد: هيا نغني لحياتنا الجديدة.

قروشة: هيا

(ينشد الأطفال وهم يتحلقون حول قروشة لوضع تاج الإنسانية على رأسها)

غرد غرد يا عصفور ما أحلى جبلاً من نور

غرد وارقص يا منثور جاء الحق وزهق الجور

اعمل اعمل يا إنسان بالحب تعيش الأوطان

امرح وارقص يا يقظان قد آن أوان الإيمان

(تدخل العجوز سعيدة)

العجوز: هنيئاً لك يا نسمة ومرحى لك يا ورد.. هيا يا أطفال رددوا معي:

قولوا جمعا يحيا الأمل

قولوا مثلي يحيا العمل

هذي النسمة أبهى سمكة

فهي جميلة تزهو نضرة

عند الأزمة تعلن بوحاً

تشدو شدوا ترسم درباً

كي تتناسى حقد الأزل

كي تتولى محو الخلل



أوبريت الإسكافي
كوميديا شعبية

عبد الفتاح رواس قلعه جي

الشخصيات

حسن: إسكافي
سعيد: بائع سوس
بائع العيران
سمساران: 1 - 2
رجل 1، 2، 3.

عزّة: زوجة حسن
أبو حسين: جار حسن
مسعود: ثري
حسناء: ابنة مسعود
مجموعة استعراض وغناء

الفصل الأول

(في حي المغاير وتلة السودا بحلب كهوف منقورة في الحوار متصلة مع بعضها بأنفاق، وفي بعضها مصاطب ومقاعد منقورة وساحات صغيرة، كانت هذه المغاور إلى عهد قريب مسكونة من فقراء الناس، وكانت أيضاً ملجأ للمجرمين والحشاشين. يقال إن هذه المغاور تمتد تحت جزء واسع من المدينة، وإنها كانت مساكن الحلبيين في العصر الحجري.

في إحدى هذه المغاور يسكن حسن الإسكافي وزوجته عزَّة. المغارة متسعة قليلاً ومقسمة بشكل نظري إلى أقسام، فعلى جدرانها كتب بخط رديء: الصالون، غرفة النوم، المطبخ. وتتوزع فيها مصطبة ومقعدان وطاولة وكلها منقورة من الحوار، وعلى الجدران بقايا نقوش هي رسوم لحيوانات ومشاهد صيد توحي بأنها من عمل الإنسان القديم. يتوزع في المغارة أثاث فقير جداً: طبق من القش للطعام، صحون وملاعق وقدر وخابية ماء. وفراش قطني قديم ولحاف مرقع، يحجز الفراش ستارة منزاحة قليلاً.

داخل المغارة وفي جدارها تنفتح فجوة تؤدي إلى سرادب ينتهي إلى مغاور أخرى. هذه الفجوة مركب عليها باب يمكن أن يبقى مفتوحاً أو يغلق بمزلاج. اتخذ حسن في الركن الأمامي من المغارة

دكاناً لترقيع وصيانة الأحذية، فيها بعض أدوات الإسكافي كالسندان والمطرقة وعلبة المسامير. وأمام فم المغارة يمتد شارع ترابي عبر البيوت المتداعية والمغاور المسكونة.

الأغاني في الأوبريت تؤديها مجموعة استعراض، ويمكن أن يشترك فيها شخصيات من المسرحية.

حسن وعرّة في فراش متواضع جداً يناما ظهراً لظهر، والستارة منزاحة قليلاً بحيث يظهر القسم الأعلى منهما، يجذب كل منهما اللحاف ليترك الآخر بلا غطاء، تفلح الزوجة بانتزاع اللحاف وتلتف به، يتكوم حسن من البرد. فجأة ترن الساعة المنبهة خلف رأسه فيوقفها، تشعر الزوجة بالدفء فتبدأ بالشخير، يتقلب حسن ثم ينتفض ويجلس ويفرك عينيه، ينظر في الساعة فيجد الوقت متأخراً).

حسن: ساعة قديمة، أضبطها على الثامنة فترن في العاشرة (يحاول إيقاظ زوجته) عرّة.. يا عرّة (تشخر) يا سلام.. موسيقا الصباح! انهضي يا امرأة تأخر الوقت (تشخير وتلتف جيداً باللحاف وتغطي رأسها) عرّة أريد أن أفطر (لا ترد) لا فائدة، إذا بقيت أصرخ سيستيقظ أهل الحارة، أذن من طين وأذن من عجين (يغرف من الخابية طاسة ماء ويغسل وجهه. يتناول من طبق القش قطعة خبز فيجدها يابسة فيبلها بالماء ويجلس في الدكان ويأكل قطعة الخبز) خبز وماء أكل العلماء (يبدأ ببسط أدواته، ويلبس صدارة العمل) يا فتاح يا كريم، كل إنسان عالم في اختصاصه، وأنا عالم في إصلاح الأحذية (يبدأ بتثبيت نصف نعل لحذاء) يجب أن تكون هناك مسابقات في جمال الأحذية، لكن الأغنياء لا يرقعون أحذيتهم، لا بأس، مسابقة في أجمل ترقيع لحذاء قديم. الرجل في هذه الحارات يشتري حذاء جديداً مرة واحدة في العمر حين يتزوج، ثم يبدأ بترقيعه لينسجم هذا مع حياته المرقعة. (يسمع صوت احتفال بالعرس من بعيد وهو يقترب) مشاهد الفرح تمر من هنا ثم تغيب حياة العرسان في المجهول

ـ أغنية ـ

(تدخل كوكبة العرس وهي ترقص الدبكة على إيقاع الطبل الصغير والمزمار وتغني أغنية الهوارة الفولكلورية. خلال ذلك تندفع عرة وتتفرج على مشهد العرس، حسن يلاحظها ويبتسم فهذه عادة النساء تطير قلوبهن لمشاهد الأعراس، حسن يتابع الأغنية والموسيقا بحركات مقص الإسكافي الذي يمسكه بيديه)

المجموعة عالهوارة.. الهوّارة

إيش أحكي لك يا جارة

الشب يتزوّج عالعيد يتأمل الرزق يزيد

ما يعرف شو مخبّالهْ مخبّالهْ عيشة عفارة

عالهوّارة.. الهوّارة

إيش أحكي لك يا جارة

تعا تفرّج يا سلام عاللي يجري بها الأيام

واحدنا شبع كلام وما في جيبه ولا بارة

عالهوّارة.. الهوّارة

إيش أحكي لك يا جارة

الشّطار والعيّارين ملّوا جيوبهم بالملايين

حلبوا البلد بالسّكين وعيّشونا بمغارة

عالهوّارة.. الهوّارة

إيش أحكي لك يا جارة

(تخرج المجموعة، وتعود عرة إلى النوم، ويعود حسن إلى مقعده في الدكان. يبدأ العمل فيسمع صوت نقر طاستي السواس)[1]

حسن: ها قد جاء سعيد مبكراً اليوم! (يدخل السواس وهو ينقر بالطاسات) أهلاً سعيد..

سعيد: أهلاً جاري حسن، طاسة سوس (يصب له)

حسن: شكراً (يشرب) كم صار حسابك؟

سعيد: (يعد الخطوط على الجدار) عشر طاسات.

حسن: ضع خطاً آخر والحساب بعد أسبوع.

سعيد: هذه الطاسة على حسابي.

حسن: ومن أين لك هذا الكرم الحاتمي؟

سعيد: لا أخفي عليك، ليست على حسابي تماماً، وإنما على حساب أحد المحسنين.

حسن: وهل يوجد محسن في هذه الأيام!؟

سعيد: اليوم مات أبو أحمد الحبّال، وطلب مني ابنه أن أوزّع قربة سوس في المقبرة على روحه، لو رأيته وهو يسومني ثمن القربة، وعندما حلفت أنني أخسر، قال يا سعيد زد كمية الماء في السوس، احسب أن الميت لن ينفعه أكان السوس ثقيلاً أم خفيفاً.

حسن: إذن صب كأساً أخرى لتعادل الشربة ثمن الفاتحة على روحه، أبو أحمد كان يكسب جيداً من صنع الحبال، لكنه كان بخيلاً، وابنه أحمد أبخل منه، صب يا أخي صب (سعيد يصب ويضحك) لماذا تضحك؟

سعيد: صدق المثل: أكلة وانحسبت عليك كل وبحلق عينيك. هل ستشرب القربة كلها؟ اترك شيئاً للمقبرة. (يجلس بجانبه ويخلع فردة حذائه، وحسن يشرب). حسّون عاين لي هذا الحذاء.

حسن: المعاينة بطاسة سوس.

سعيد: هل صرت طبيباً؟ على كل، بسيطة (يتهيأ ليصب له)

حسن: لا. امح خطأً من الجدار (يضحكان وسعيد يمحو خطاً من الجدار) حذاؤك يا محترم مصاب بداء البلى من كثرة المشي، ومعه فتق في السرة أيضاً. اشتر غيره.

سعيد: وهل يملك سعيد ثمن حذاء؟ رحم الله أيام التقوى، كانت الأحذية جيدة ورخيصة أما اليوم فالغش والفساد عششا في القلوب، وأثرت طغمة على حساب الفقراء.

حسن: (يعيد إليه الحذاء) تستطيع أن تستعمله ما دامت الأرض يابسة، وعندما توحل أضع له نصف نعل. قل لي ألا تفكر بالزواج؟

سعيد: (مستغرباً) أتزوج من وراء قربة السوس!؟ لو أجد عملاً آخر.

حسن: لابد أن تتغير الأحوال، قد يأتي الفرج.

سعيد: ليست أزمة عابرة، إنها حياة، مجتمع يفتقد العدالة ها قد جئت أنت من القرية ونزلت المدينة وتزوجت، فهل انفرجت أحوالك؟

حسن: لا تذكرني بأيام لا أريد أن أذكرها (صمت) بعد أن حصّلت تعليماً أولياً لم أجد عملاً، تركت أمي وأبي وجئت من الضيعة، كان معي ثمن البقرة التي بعناها، أبي لم يكن راضياً، قال لي: هذه البقرة هي مصدر رزقنا الوحيد، قلت له: كل الشباب يذهبون إلى المدينة ويعودون أغنياء، هناك تجارة وربح والقرش يعطي عشرة.

سعيد: وماذا فعلت بثمن البقرة؟

حسن: ما إن وصلت السيارة إلى الكاراج، وكنت تعباً ظامئاً، حتى استقبلني بائع العيران.

(في الكاراج: صوت أبواق سيارات، حسن في الكاراج يضع كوفية وعقالاً ويحمل خرجاً فيه أمتعة السفر.، يدخل بائع العيران)

بائع العيران: (يغني)

عيران بارد

طفّى الشوب[2] اللي في بكاسة عيران

من لبن الغنم يا مشوّب أصلوها لعيران

بارد.. عيران

حسن: (يغني)

طفّي عطشي يا معلّم بكاسة عيران
في الضيعة عنّا شنينة ضيافة للعطشان

بائع العيران: (يصب له ويغني)
اشرب اشرب، روّي قلبك يا شيخ العرب
أهلاً وسهلاً.. شرفتونا نوّرتم حلب

حسن: (يشرب العيران ويعيد الكأس) آه.. لقد أطفأت ظمئي.. شكراً يا عم، (يدير ظهره ليمضي فيجذبه من قميصه).

بائع العيران: لا شكراً ولا نكراً.. ادفع ثمن العيران، هكذا تشرب وتمضي!؟

حسن: ولكني شربته ضيفاً.

بائع العيران: ومن ضيَّفك يا بن الكلب.. ادفع قبل أن أرسم في وجهك خرائط (يشهر في وجهه سكيناً)

حسن: مهلاً يا رجل، كنت أمزح، سأدفع. (يعطيه الثمن)

بائع العيران: (يخرج وهو يردد) عيران بارد.. بارد.. عيران.

(يقف حسن متحيراً، يدخل سمساران ويحيطان به)

سمسار1: الحمد للّه على السلامة، أنت مريض بالتأكيد، هل تريد طبيباً. (يمكسه من يده)

سمسار2: لا.. ألا ترى أنه تعب.. إنه يريد فندقاً، أعرف فندقاً نظيفاً ورخيصاً.. (يمسكه من يده الثانية) هيا معي.

سمسار1: يجب أن يذهب إلى الطبيب أولاً، حالته خطرة (يجذبه) الأستاذ فؤاد عيادته قريبة من هنا، ويجمع كل الاختصاصات، داخلية، قلبية، بولية، داء المفاصل، أذن أنف حنجرة.

سمسار2: دعه يا رجل، اليوم يذهب إلى الفندق وغداً إلى الطبيب. فندق الانشراح، فيه ماء بارد وساخن وحمام، أَسِرّته نظيفة خالية من الفسفس.

سمسار1: اسمع الأستاذ فؤاد، يده شفاء، وأدويته رخيصة جداً. (يتجاذبانه)

سمسار2: دعه يا سمسار الأطباء.. سيذهب معي.

سمسار1: بل دعه أنت يا سمسار الفنادق.. سيذهب معي (يتجاذبانه من يده بقوة)

حسن: (يخلص نفسه بعصبية ويصرخ) اغربا عن وجهي قبل أن.. (يبتعدان) أنت تعال خذني إلى الفندق. (حسن يعود إلى مكانه بجانب سعيد)

سعيد: وهل وجدت الفندق نظيفاً كما وصف؟

حسن: لم يكن سيئاً تماماً، لأول مرة أجد نفسي مخدوماً، (يقلد) ألو.. أرسل لي براداً من الشاي.. ألو.. أريد قهوة الصباح.. لكن المشكلة عند الحساب، عندما قدم لي الفاتورة

انحلت ركبي.

سعيد: ولكن أين طار باقي المبلغ، بقرة يا رجل تنبت لها أجنحة وتطير!

حسن: البقرة طارت في مقهى الملاّخانة(3) يا سعيد.

سعيد: وكيف؟

حسن: قال لي صاحب الفندق إذا كنت تريد التجارة فاذهب إلى مقهى الملاخانة. ذهبت ووقفت في زاوية المقهى أراقب الناس وأنا أتحسس المال الذي معي، أطمئن عليه ثم أعيده إلى جيبي، وفجأة دخل ثلاثة رجال بسطوا على الطاولة أوراقاً عليها خطوط ومربعات، وراحوا يبيعون ويشترون فيما بينهم.

(في المقهى: يجلس الرجال حول الطاولة وأمامهم خرائط لأراض، يدخل النادل ويضع أمامهم إبريق ماء مع كاس) قلت في نفسي هؤلاء تجار فلأذهب وأجلس بجانبهم (يقف حسن خلفهم يراقبهم وهو يضع الكوفية والعقال)

رجل 1: أهلاً وسهلاً ابن العم، اجلس (يجلس حسن معهم) يا أبا سعيد (مخاطباً رجل 2) ألم تعدني بالمحضر 2230 كيف تبيعه لصطوف أمس؟

رجل 2: بعته لأنه طلبه ودفع لي نقداً، أما أنت فرغبت فيه ولم تدفع. إذا كنت تريده فأعطه ربحاً بسيطاً واشتره منه.

رجل 1: هل تبيعه يا صطوف؟

رجل 3: بصراحة المحضر أريد أن أحتفظ به لنفسي، الأولاد يكبرون وهم بحاجة إلى مسكن، سأبني فيه ثلاثة طوابق، لكل ولد بيت مستقل. إن شئت أبيعك هذا المحضر، رقمه 2240، وهو للتجارة أفضل .

حسن: يا أخر، ماذا تبيعون وتشترون؟.

رجل 3: أراضي مفرزة للبناء، انظر (يشير إلى الخارطة) هذه كلها مباعة، وبقيت هذه.

حسن: وأين تقع هذه الأراضي؟

رجل 3: في مدخل المدينة الغربي، هذه منطقة تجميل المدينة. هنا عندما يبدأ العمار ستصبح الأسعار مثل النار. (للنادل) أربعة قهوة يا ولد، ستشرب معنا يا بن العم.

حسن: شكراً، وهل أستطيع أن أشتري منكم.

رجل 3: طبعاً. قرشك الآن يربح عشرة، وغداً خمسين. أنصحك بهذه الأرض، إنها مثل الذهب الإبريز، تقع على تقاطع شارعين، اتجاهها قبلي غربي. وأمامها حديقة.

رجل 1: هذه الأرض دعها لي (يضع رزمة من النقود أمامه) دعنا نتفاوض على ثمنها وهذا هو العربون. (يحضر النادل القهوة)

رجل 3: اترك مالك في جيبك حتى يفرغ منها ابن العم، أنا رجل أخاف الله، ولا أبيع على بيع أحد.

النادل: (ساخراً) لا إله إلا الله.

رجل 3: (يعبس في وجه النادل محذراً ثم يخاطب حسناً) هل ستشتري يا بن العم؟ مئة ألف آخر كلام.

حسن: ولكن ليس معي سوى خمسين ألفاً.

رجل 3: آسف. أستطيع الآن أن أبيعها لصديقي.

رجل 2: (لرجل 3) يا رجل يسر ولا تعسر، خذ المبلغ كعربون، وعندما يبيعها اليوم أو غداً يدفع لك الباقي.

حسن: موافق، فلنتوكل على الله (يضع كيس المال أمامه)

رجل 1: وأنا.. هل أخرج من المولد بلا حمّص؟ (لحسن) إذا اشتريتها تعدني ألا تبيعها لغيري.

رجل 3: عيب، لا تستغل الرجل لأنه غريب، يبيعها لمن يدفع أكثر (لحسن) هيا ولنكتب عقد البيع..

رجل 2: (يضع دفتر العقود أمامه) العقود جاهزة ومطبوعة، فقط، نحتاج إلى كتابة الاسم ورقم الهوية.

(ينشغلون بكتابة العقد والتوقيع واستلام المبلغ ويعطونه لفافة فيها مخطط الأرض)

رجل 3: (لحسن) خذ هذا المخطط، وهنا أرضك، مبروك، سنذهب الآن للصلاة في الجامع، وبعد الصلاة نستقل سيارة ونذهب لترى الأرض بعينك، نحن لا نبيع سمكاً في الماء هذه فاتحة خير، وإن شاء الله تكون شريكاً لنا في الأيام القادمة.

(يخرجون، حسن يقلب الأوراق وينظر في العقد، تخفت الأضواء قليلاً وترتفع، مرور فترة زمنية)

حسن: أذّن العصر، وأذّن المغرب ولم يعودوا.. بدأ الفأر يلعب في عبّي (مطمئناً نفسه) ولكن معي عقداً رسمياً فلماذا أقلق؟ (يحضر النادل)

النادل: حسابك يا عم، أربع فناجين قهوة، هل ستبقى هنا حتى الصباح؟

حسن: أنا أنتظر شركائي.

النادل: أي شركاء؟ هؤلاء نصابون وبلطجية. ادفع الحساب.

حسن: إذا كانوا نصابين فلماذا تسمحون لهم بالجلوس في المقهى؟.. لا.. لن أدفع.

النادل: (يمسكه من تلابيبه) ستدفع بالقوة يا بن الكلب.

حسن: على مهلك، سأدفع، خذ (يعطيه الثمن)

النادل: هات.. (يدفعه بقوة) إلى جهنم، وإياك أن تطأ هذا المقهى ثانية (يتدرج حسن فيصير بجانب السواس)

سعيد: (يغني على إيقاع الطاستين)

ضحكوا عليك يا معتّر[4]

ضحكوا	عليك	سرقوا البقرة من جيبك
وهذي	الدنيا	حسرة في حسرة من طيبك

ضحكوا عليك يا معتّر

حسن: نعم.. ضحكوا علي.. كنت مغفّلاً بامتياز.

سعيد: ألم تشتك إلى الشرطة؟

حسن: اشتكيت (يمثّل) يا سيدي سرقوني (يقلد الشرطي) سرقوك لأنك أهبل.. أحضرهم لنعاقبهم. (يتابع الحديث) لم يكتب الضبط إلا عندما أخذ الرشوة، ثم كتبه ضد مجهول، وقال (يقلد الشرطي) انقلع، عندما نقبض عليهم سنخبرك.

سعيد: سلامة يا راس، لا تزعل يا حسن، مصيبة في المال ولا في الأبدان[5]. المال يذهب ويعود، لكن الإنسان إذا ذهب لا يعود.

حسن: الزمن نسّاني الزعل، هذه حكاية قديمة، صعب عليّ بعدها العودة إلى القرية، فلجأت إلى المغاور، مسكن بالمجان، والجيران زوجوني ابنتهم.

سعيد: أرأيت؟ ما زال في الدنيا خير.

حسن: كنت أظن هذا، لكنني تبينت أنهم تخلصوا من نكدها ولسانها الطويل.

سعيد: (يضحك وينهض مغادراً) تأخر الوقت، الناس الآن في المقبرة. (يخرج)

حسن: (يتابع عمله) مسكين سعيد، سوّاس في الصيف، وعتّال[6] في الشتاء، ولا يستطيع أن يوفر ثمن حذاء (يثبت مسماراً في الحذاء) الفقير في المدينة مسمار أعوج تحت المطرقة، في الضيعة حزنك يتوزع بين الناس، والفرح يصير أكبر، هنا الجار لا يعرف جاره، في الضيعة آغا واحد، وهنا، في المدينة، أغوات وشرطة وحرامية وبلطجية، المدينة حوت كبير.

عزّة: (تكون قد نهضت وغسلت وجهها) معيشة مثل الزفت.

حسن: (يلتفت) صح النوم، شمسك عالية.

عزّة: وأين الشمس؟ لو كنت رجلاً لأسكنتني في دار تدخلها الشمس (تتباكى) كنت في بيت أهلي عزيزة ومدللة، جئت وحشرتني في هذه الزريبة.

حسن: عرة.. مغارة أهلك قريبة (ممازحاً) على الأقل هذه مغارة منظمة، مطبخ وصالون وغرفة نوم.

عزّة: يا سلام.. (بشراسة) لماذا لا تزيد غرفة أخرى فتكتب هنا: غرفة الضيوف؟

حسن: اقصري الشر يا امرأة هيئي لنا الفطور ودعيني أعمل.

عزّة: ما شاء الله، تصوغ الذهب! أنت مجرد اسكافي في مغارة.

حسن: (هامساً) أعوذ بالله، لسانها مثل مقص الإسكافي (يصيب إصبعه بالمطرقة)

عزّة: ماذا قلت؟

حسن: لا شيء لقد أصبت إصبعي (يتألم)

عزّة: (تنظر إليه ساخرة) ممثل.. لماذا لا تعمل في المسرح. (تنهمك في تهيئة الفطور ووضع براد الشاي على البوتوغاز)

حسن: ولم لا..؟ هل تعلمين أن أقدم فرقة مسرحية في حلب ألفها اثنان: سمكري وسواس، عبدو التنكجي وعبدو السواس، وكانا يقدمان في البيوت والأعراس عروضاً ضاحكة.

عزّة: وهل تعلم أن الغاز قد نفد، ولا يوجد في البيت زيت ولا زيتون ولا جبنة.. ولا شاي.

حسن: قطعت الماء من حيلان[7]!

عزّة: (ساخرة) ما شاء الله، بيتك عامر! تفضل حضّر الطعام أنت.

حسن: استريحي، وسأحضِّر لك ما لذَّ وطاب (يضع في الطبق صحوناً فارغة وبقايا زعتر) انظري زعتر (يتذوقه) زعتر حقيقي. أين الزيت (يجد قنينة الزيت فارغة) بسيطة، نضع زيت الجب (يضع في الصحن ماء بدل الزيت) تفضلي، الفطور جاهز (يضع الطبق أمامها وهي ترمقه بغيظ) ذوقي الزيتون ما أطيبه (يبدأ بتذوق مأكولات وهمية من صحون فارغة) وهذه الجبنة المشلشلة، ياه ما ألذها! كنا لا نموِّن الجبنة فهي مأكول الآغا فقط، كان أبي يقول: من يأكل جبنة ينقرع[8]، وكنت ألمس شعري وأقول: بابا أنا لا أريد جبنة. لماذا لا تأكلين (تبقى صامتة وتكاد تنفجر غيظاً) يجب أن تكون مخيلتك خصبة، عندما تؤمنين بوجود الشيء فهذا يعني أنه موجود، حتى ولو لم يكن موجوداً أمام عينك. هيا.. كلي يا امرأة.. هذا عسل مصفى مع السمن العربي، أم أنك تحبين الزعتر.. اليوم زعتر، وغداً زعتر، وبعد غد يأتي أولادنا ويعيشون على زيت الجب والزعتر.

عزّة: (يلمس ذكر الأولاد منها وتراً حساساً فتضرب الطبق وترمي الصحون) أولادي لن يعيشوا على الزعتر، أولادي يجب أن يعيشوا مثل الناس.

صوت أبي حسين: (من داخل المغاور) هيه.. يا جيران.. اخفضوا أصواتكم.

حسن: أبو حسين انزعج، معه حق، نتخاصم على المعيشة والأولاد وليس عندنا ولد..

عزّة: أنت السبب، عشر سنوات ولم يأتنا ولد، وأنت لا تراجع طبيباً.

حسن: الأطباء لا يرحمون، يجعلون من المريض بقرة حلاّبة. ولماذا يكون السبب مني وليس منك؟ مهما يكن علينا أن نرضى بإرادة الله، إذا أراد فهو يرزقنا ولداً.

عزّة: إذا كان الولد سيعيش على ما نحن عليه فأنا لا أريده. ولا أريد أن أبقى في هذا البيت.

(تبدأ بجمع بعض أغراضها)

حسن: اهدئي يا امرأة، لابد أن يأتي الفرج.

عزّة: وأي فرج.. أي فرج؟ أنا لا يمكن أن أبقى في هذا البيت (تتابع جمع أغراضها بعصبية)

صوت أبي حسن: يا جيران، اسكتوا، كرمى للنبي، زوجتي مريضة يا ناس.

حسن: كفي عن جمع هذه الثياب التي أكلها العث (يحاول ثنيها عن الذهاب) اسمعي يا عزّة. تحملت لسانك الطويل عشر سنوات وأنا صابر، قاسينا المر معاً، وعشنا الأيام السوداء والبيضاء، والآن تتركينني!

عزّة: أين هي الأيام البيضاء؟ (تبكي) أنا منذ سنة لم أذق طعم اللحم.

حسن: اسمعي يا حبيبتي، سنأكل اللحم غداً، هذا وعد، وسنرزق بولد إن شاء الله.

عزّة: ماذا قلت؟ حبيبتي! منذ سنوات لم أسمع منك هذه الكلمة.

حسن: (ممازحاً) وهل كنت تتركين لي فرصة للكلام؟

عزة: حسن، سأسكت منذ الآن، قلها ثانية.

حسن: حبيبتي.. (يغني)

حبيبتي عزّة

كزهر التفاح

وظبية البوادي

وبسمة الصباح

حبيبتي عزّة

عيونها سماح

عزة: حسن، أنا أسامحك بشرط أن تفي بوعدك، شواء.. (تتنفس) أوه أشتهي الشواء.

حسن: وعد الحر دين (منفرداً) والمشكلة في الدين. (تحمل الفانوس وتهم بالمغادرة) إلى أين؟

عزّة: سأزور أم حسين، إنها مريضة وقد أزعجناها.

حسن: انتبهي جيداً، المغاور مظلمة ولا نعرف أين تنتهي، يقال إنها متصلة بسراديب القلعة.

عزّة: (تدخل في نفق في عمق المغارة) لا تخف، صرنا نعرف المغاور أكثر من الثعالب.

حسن: (وحده) عزة تريد أن تأكل اللحم كبقية الناس، الحق معها، وأنا معي حق، لنحسب الكلفة.. خمسمئة.. مئتان.. مئة.. الأسعار مثل النار، ما ذنبي إذا كانت الذئاب أكلت المدينة، والقرش هو مفتاح السعادة ومركز الكون.. آه.. منتهى حلم الإسكافي أن لا ينام جائعاً، ربطة خبز تكفيه.

(إظلام ثم إضاءة خاصة للغناء والاستعراض، حسن يشارك في الأداء)

- أغنية -

المجموعة: عزك في الدنيا جيبك أوعا تخلّي القرش يسيبك
قرشك يفتح أبواب قرشك يجمع لك أصحاب
قرشك مركز كل الكون
والناس تتقاتل عالقرش ما يشبعوا ظلم وبطش
زرعوا القرش بدل القلب عبدوا المال وتركوا الرب
قرشك مركز كل الكون
والناس بتحلم بالمال وقرشك إن ما صنته مال
والمال بيحلم بالعدل يتوزع في جيوب الكل
قرشك مركز كل الكون

(يعود حسن إلى الدكان ويعمل، ويجلس بجانبه)

سعيد: (يصل صوت سعيد وهو يدندن مع نقر الطاسات) سبحان الدائم (يدخل سعيد بالقربة فارغة ويتابع الغناء)
الإنسان طاسة سوس
غبّة واحدة
يكرعها عزرائيل
يا مغتر في الدنيا
الإنسان طاسة سوس
(في أداء عادي) لو رأيته وهم يدسونه في القبر، أزاحوا جانباً عظام أبيه وجده وخاله ثم مددوه في القبر مثل خشبة يابسة.

حسن: (يبتسم بسخرية) الحياة مسخرة، ذهب أبو أحمد الحبال وبقي حذاؤه (يتناول حذاء من بين كومة أحذية) تركه عندي لأصلحه، ومات! خذه إنه على مقاس رجلك.

سعيد: أمشي حافياً ولا أستعمل حذاء ميت، أخشى أن يتسلل الموت من قدميّ.

حسن: (يقلب الحذاء بين يديه) هل تريد أن أقرأ لك شخصية المرحوم من خلال حذائه؟

سعيد: أنا أعرف أن هناك من يقرأ الكف، وهناك من يقرأ فنجان القهوة، أما الحذاء..!

حسن: حذاء الإنسان مثل الصندوق الأسود هو مخزن أسراره، حياة الفرد كلها في حذائه. انظر، حذاء أبي أحمد ينبئك بأن صاحبه بخيل ولا يتأنق في هندامه، فبالرغم من ثرائه فإنه يبخل عليه بالصباغ (يقلب الحذاء) وهو عصبي يدس رجله فيه بسرعة، ويدوس على مؤخرته، وعند الباب يضربه بالحائط ليخرج من البيت بسرعة كأنه يهرب من ملاحقة

زوجته له بطلبات البيت. لاشك أنها امرأة لحوح كزوجتي.

سعيد: حسن، ما الذي يحصل بينك وبين زوجتك؟ قال لي أبو حسين إن أصواتكم تملأ الحارة.

حسن: عزّة تصبِّحني كل يوم بالشر، زهقانة من عيشتها معي.

سعيد: معها حق، أتسمي هذه حياة؟

حسن: وهل أنا المسؤول عن هذه الحياة؟ اليوم كانت ستذهب وتحرد في بيت أهلها، لولا أنني صالحتها ووعدتها بأن أحقق لها حلمها بأكلة شواء.. تصور شواء يكلفني مئات الليرات.. العين بصيرة واليد قصيرة.

سعيد: قل لها لا أملك.. ولتبلّط البحر.

حسن: عزّة لن تبلط البحر، عزّة ستترك المنزل وتحرد ثم تبدأ المشاكل.. ثم إني وعدتها.

سعيد: أنا أدلك على مخرج، إنها شهوة اللحم، اذهب إلى السوق، إنهم يبيعون على البسطة رؤوس خراف مسلوقة، صحيح أنهم يعرّونها وينتفونها، ولكن يبقى فيها شيء من اللحم.. ما يهمك أنها رخيصة. (يخرج)

حسن: آمل أن تكون نصيحتك مفيدة وألاّ تجلب عليّ مشاكل جديدة.

(يظلم المسرح، مرور وقت، ترتفع الإنارة. عرة تضع بعض السفافيد الفارغة على منقل النار في انتظار عودة حسن من السوق، تمثل شيّ اللحم وهي تدندن باللحن الشعبي المعروف[9])

عرة:

طعماني طعميتوه لحمة مشوية
يا سيدي طعماني لحمة مشوية
ويا سيدي طعميته لحمة مشوية
ولا تسألني منين منين حسن شاريها بدمع العين
النفس وما تهوى يا زين بدها لحمة مشوية

صوت أبي حسين: (من داخل النفق) أين أنت يا جار؟

عزّة: هذا صوت جارنا، تفضل أبا حسين، حسن سيعود بعد قليل.

أبو حسين: (يدخل) أم حسين تشكرك على زيارتها، و قد أرسلت لك نصف قنينة زيت، عندها قنينة قسمتها بالنصف.

عرة: (تتناولها) شكراً، ولكن لماذا لم تحضر معك أم حسين؟

أبو حسين: مسكينة، داء الركب اليوم اشتد عليها.

عرة: منذ متى وهي مريضة؟.

أبو حسين: بعد أن سكنا المغارة بسنتين.

عزة: ومتى سكنتم المغارة؟

أبو حسين: بعد الحرب. كنت قد استأجرت قبل الحرب بيتاً صغيراً، وبعد أن رجعت من الحرب رحت أبحث عن عمل فلم أوفق، تراكمت علينا أجرة البيت حتى رمى صاحب البيت أغراضنا في الشارع، ولما غرّت الدمعة في عينيّ قالت أم حسين: يا أبا حسين، لا تزعل، أسكن معك في مغارة بشرط ألاّ أرى في عينك دمعة.. أصيلة.

عزة: (تلاحظ الوسام على صدره) أبا حسين، ما هذا على صدرك؟ ليرة ذهب؟

أبو حسين: بل أعتز به أكثر من الذهب، هذا وسام نلته في الحرب، كان الرصاص يلعلع وعينك تشوف أبو حسين.

عزة: (ساخرة) وسام ومغارة ونصف قنينة زيت.. أرى أنهم كافؤوك على بطولتك جيداً!

أبو حسين: لقد أديت واجبي، أنا ما أحببت في حياتي غير ثلاثة: أم حسين والوطن وابني الصغير.. الله يرحمه.

عزة: ابنك مات! ما كنت أعلم ذلك من قبل.

أبو حسين: مات في عمر الورد، دفنته في المغارة لأسهر معه كل ليلة، كان يحتاج إلى عملية في القلب، ولم نكن نملك حتى أجرة معاينة.

عزة: لا تحزن يا جار.. الله يعوضكم خيراً، والأعمار بيد الله.

أبو حسين: ولماذا أحزن، هو مات واستراح، ونحن موتى لم ندفن بعد. (يبتعد) سلمي على حسن وقولي له: أبو حسين يعتذر عن عصبيته. (يخرج)

عزة: (تعود لتقليب السفافيد) لا حول ولا قوة إلا بالله، وهل تنقصني هموم (تتظاهر بأنها تتحسس سفوداً لتذوق الشواء وأنها أحرقت إصبعها) آي

حسن: (يدخل ضاحكاً وهو يحمل صرة) هذا جزاء من يأكل قبل أن يأتي زوجه.

عزة: أهلاً حسن.

حسن: يا سلام ما أجمل البسمة على وجهك. اضحكي يا امرأة، الوجه البشوش يجلب الرزق.

عزة: أنت زوج طيب، هات اللحمة أضمها، وأنت أشعل النار.

حسن: ما أظن أننا بحاجة إلى النار.

عزة: ماذا.. هل شويتها عند القصاب..؟ كنت أعلم أنك لا تريد تعبي، ولكني أحب رائحة الشواء.

حسن: في الحقيقة لم أشوها عند القصاب. ولكنها جاهزة للأكل مباشرة.

عزة: (تخطف الصرة من يده) هات أرني ما أحضرت (تفتح الصرة) ماذا.. رأس.. رأس كلب (ترميه على الأرض).

حسن: رأس خروف يا امرأة، أطيب من الشواء.

عزّة: لا.. هذا لا يحتمل، أنت تكذب عليّ.. حلمت بأكلة شواء مرة واحدة في حياتي فتأتيني

برأس مقرف. أنا أكره الرؤوس جميعاً، حتى رأسك الفارغ هذا أكرهه.
(تبدأ بجمع أغراضها بسرعة) لن أبقى في هذا البيت لحظة واحدة.

حسن: لا.. لا يمكن أن تفعلي ذلك، هل هانت عليك العشرة الطويلة؟ كل ذلك من أجل أكلة تافهة هي حشوة بطن.

عزة: بالنسبة لك حشوة بطن، أما بالنسبة لي فحلم.. أحلم بالشواء منذ زمن، وبعد الوعد والانتظار تأتيني بهذا الرأس الكريه.

حسن: اسمعيني يا امرأة، لماذا لا تحبين الرأس؟ الرأس أسمى وأنبل جزء في الإنسان والحيوان، أنظف قطعة في البدن، الرأس مركز العقل والجنون، مركز الطيش والحكمة، والحب والكره، الغباء والذكاء، كفي عن جمع هذه الثياب البالية بالله عليك، الإنسان يا عزيزتي يعيش لا يدين ولا رجلين أو عينين لكنه لا يستطيع أن يعيش بلا رأس.

عزة: (تقذف الرأس نحوه) خذ، كلِ العقل والجنون، والحب والكرة، والغباء والذكاء.. وحدك. (تخرج)

حسن: مع السلامة.. درب الصدّ ما ردّ..[10] (يهذي بجنون وهو يلاحقها بالكلمات) ولماذا لا يعجبك الرأس؟ الواحد منا محتاج لألف كلمة نعم كي يحافظ على رأسه، وكلمة لا واحدة إن قالها يطير رأسه. الرأس أغلى ما في الإنسان وأرخص شيء في هذا الزمان، سيأتي يوم نرى فيه الروّاس والرؤساء يطبخون في الحلل رؤوس البشر (يصل سعيد ويقف في ركن المسرح ويلاحظ المشهد صامتاً) نحن نجوع.. ونجوع وهم لا يشبعون (يلتفت نحو سعيد) إنهم يطؤون أحلامنا ويسرقون أشواقنا، يغتالوننا يا سعيد.

سعيد: ماذا حصل، لقد رأيت زوجتك خارجة وهي غاضبة.

حسن: وقع الفاس بالراس وذهبت.. كل هذا بسبب نصائحك يا وجه النحس (يهجم عليه فيهرب)

سعيد: اهدأ يا رجل، أنا أحلّها لك.

حسن: لا.. لست بحاجة إلى أفكارك النيِّرة.

سعيد: اسمعني أرجوك، أنا مستعد أن أتوسط في الصلح.

حسن: لا فائدة، أعرفها جيداً، رأسها يابس، ستوصل الأمر إلى المحكمة، وسيحكم عليّ بالسجن لأن مقدم المهر غير مقبوض ولا يمكنني دفعه.

سعيد: لا بأس، وماذا ستفعل؟

حسن: دعني أهدأ وأفكر (يسير خطوات مفكراً) سأغادر هذا المكان.

سعيد: تعود إلى الضيعة؟

حسن: كلا.. ولكنني سأبدأ من جديد. مشكلتنا أننا نكرر أنفسنا كل يوم، لابد من

الحراك، لابد أن نتغير، ولا يتم التغيير إلاّ بالمغامرة.

سعيد: وكيف تترك بيتك يا حسن؟

حسن: وهل تعتبر هذه المغارة بيتاً؟ سأجرب حظي، وإذا فشلت فسأعود وأجد مغارة أخرى فارغة في هذا التل اللعين.

سعيد: اسمع يا حسن، إذا كنت جاداً فسنذهب معاً.

حسن: تذهب معي؟ وأهلك؟

سعيد: أنا يتيم، أبي مات بالمرض الخبيث، رباني خالي، ماتت أمي ومات خالي، أنا الآن مقطوع من شجرة، وكاره لعيشتي أكثر منك، يمكننا أن نفعل شيئاً إذا كنا معاً.

حسن: أنا موافق ولكن بشرط.

سعيد: ما هو؟

حسن: إذا وفقنا الله فيجب أن نتغير ونغيّر، لقد عشنا مظلومين، وإذا فتح الله علينا فيجب أن نفعل شيئاً لا لأنفسنا فحسب وإنما لغيرنا أيضاً.

سعيد: حسن لا تكبِّرها، كل غنمة معلّقة من عرقوبها[11]، هل سمعت بسل العظم، الظلم والفساد نخر هذه المدينة، إنها مصابة بسل العظم، والحكاية أكبر منّا.

حسن: سبحة الشيطان لابد أن ينفرط عقدها ذات يوم، يكفي أن نبدأ المشوار، وليأت غيرنا ويكمل.

سعيد: وماذا سنشتغل؟

حسن: لا أعرف، بالطبع أنا لن أشتغل إسكافياً ولا أنت سواساً. ولكن سر الحياة هو المال، يجب أن نعمل حتى نمتلكه، المال هو العجل الذهبي الجديد المعبود اليوم، إنه الشرك الذي يجعل القلوب أكثر قسوة، والنفوس أكثر خبثاً.. القرش يا صديقي حصان جامح لابد أن نمتطي صهوته حتى نروضه.

سعيد: ومتى نبدأ؟

حسن: الآن.

سعيد: الآن! وماذا تفعل بعدّة الشغل هذه؟

حسن: انظر ماذا أفعل (يقذف بالأحذية وأدوات السكافة في كل اتجاه) لن يجبرني حذاء بعد اليوم على أن أقبع خلفه أو أمسحه بيدي، كل الأحذية إلى جهنم.

سعيد: (يرمي بقربة السوس الفارغة أرضاً) وهذه إلى جهنم (يهم برمي طاستي السوس ثم يعدل رأيه) لا.. ليست هذه.. لابد من الموسيقا كي تستمر الحياة (ينقر بالطاستين نغماً جديداً ويرقصان عليه رقصة مجنونة فيها عنف وقوة وصخب، ويطلقان صرخات فيها تحد ومرح وأمل)

(ستارة الفصل الأول)

الفصل الثاني

(ترك الصديقان حي المغاير، وغاصا في أحشاء المدينة، ومارسا أعمالاً عديدة إلى أن جمعا رأسمال بدأا فيه حكاية جديدة، وهما يرويان للجمهور في هذه الأغنية التي تؤدى مع المجموعة قصة مغامراتهما. إضاءة خاصة وملائمة)

ـ أغنية ـ

سعيد: قصة طويلة عشناها

طعماً، علقم، ذقناها

والمدينة، طول وعرض

من أجل اللقمة فلحناها

اللقمة بنت حرام

حسن: حمالين بسوق الهال

قلنا: منريِّح هالبال

نمنا فوق السحارات

فنوفِّر شويّة مال

اللقمة بنت حرام

سعيد: ضهري انكسر يا ستار

قلنا نغيّر هالكار

وبعد دوارة شهر ونص

اشتغلنا بورشة عمار

اللقمة بنت الحرام

حسن: لا شمنتو ولا حديد

هبط السقف قبل العيد

وها التجّار الحرامية

عملو لي كسر في الإيد

اللقمة بنت الحرام

سعيد: واشترينا عربية

بالة نضيفة فرنسية

ولما عرضناها للبيع

صادرتها البلدية

اللقمة بنت الحرام

حسن: واشتغلنا بالتهريب

شغلة حرّة، ما بتخيب

رسمالك على قدّ الحال

وكل مجتهد له نصيب

اللقمة بنت حرام

سعيد: جنتاية أشكال ألوان

من تركيا لليونان

لكن لقطونا الأتراك

وزرنا السجن يا أخوان

اللقمة بنت حرام

حسن: طلعنا من السجن تجار

قجقجية[12]، صرنا كبار

مدعومين برجال الظل

وفي التهريب صرنا شطّار

اللقمة بنت الحرام

سعيد: سيارات وبرادات

كنتِ، وبولول، فيدوات

لا تلحقني مخطوبة[13]

هذي كل الإجازات

اللقمة بنت حرام

حسن: جيوبنا الفاضية عيّبنا

وتبنا وتاب الله علينا

واليوم، عنا وكالة

أهلاً وسهلاً زورونا

اللقمة بنت حرام

(إظلام ثم إضاءة عامة)

(مكتب تجاري مؤثث بشكل أنيق، طاولة فخمة لحسن عليها تلفون، وأخرى لسعيد، وثالثة عليها حاسوب. ستائر جميلة، ومقاعد رشيقة لاستقبال الزبائن، تتوزع على الجدران وبعض الحوامل صور ونماذج لفعاليات المؤسسة التجارية: سيارات، مخططات أبنية، قضبان حديدية بمختلف الأحجام، مدجنة. وفي صدر المكتب لافتة بعنوان حسن للتجارة والاستثمار عبر البحار. وهنالك باب يؤدي إلى ملحق داخلي. يدخل سعيد من باب الملحق وفي يده فنجان قهوة).

سعيد: (يجلس بكامل أناقته وراء مكتبه، ويتناول من الدرج علبة يفتحها ويأخذ سيجاراً غليظاً، يدخن ويشرب القهوة) سبحان مبدل الأحوال، من كان يصدِّق أننا بعد الحياة في المغاور يصبح عندنا مؤسسة تجارية ومكتب فخم. كانت أمي تدعو لي وتقول: يا سعيد الله يرزقك سيارة وعمارة وعبد على الباب. ثم تغمس الملعقة في صحن العدس بحامض وتقول: كل يا بنيّ.. لابد أن تفرج. أتمنى لو أنها بقيت حية إلى الآن لتعيش أياماً سعيدة (يرن الهاتف) ألو.. نعم، أهلاً أبا أحمد.. لا.. لم يصل بعد، سيتصل بك حينما يحضر، مع السلامة (يغلق سماعة الهاتف) تأخر حسن، يسهر إلى ما بعد منتصف الليل ولا يوفِّر متعة، يريد أن يعوِّض عن الأيام السوداء التي عاشها. (يجلس وراء الحاسوب ويلعب بالأزرار) من كان يصدق أن سعيداً السواس سينقر على الحاسوب بعد أن كان ينقر بطاسات السوس؟ (يدخل حسن، أنيقاً، بنظارات ثمينة، وغليون، ومحفظة دبلوماسية) صباح الخير حسن، شمسك عالية اليوم!

حسن: أستاذ حسن.. هل نسيت الاتفاق؟

سعيد: آ.. أستاذ حسن.. أستاذ سعيد.. من الصعب يا حسن أن يطلق الإنسان كذبة ثم يصدق نفسه، الإنسان لا يخرج من جلده.

حسن: تعلم من الأفعى.. الأفعى تغير جلدها يا.. أستاذ سعيد. الناس لا يحترموننا إذا قابلناهم بأسمائنا البالية وجلدنا القديم.. أصول الشغل.

سعيد: ولكن من أصول الشغل أن يكون عندنا سكرتيرة.

حسن: صحيح، لكن لدينا أسرار لا نريد أن يطّلع عليها أحد.

سعيد: ولكن وجود سكرتيرة حلوة يجلب الزبائن ويمنحهم الثقة بأعمالنا.

حسن: سأفكر بالأمر.. هل سأل عنّي أحد؟

سعيد: أبو أحمد، تاجر القماش في سوق استنبول، سأل إن كانت البضاعة قد وصلت إلى الميناء. قلت له انتظر المعلم.

حسن: يا سعيد كلمة معلم لا تضعها على لسانك، قلت لك ذلك أكثر من مرة، كان هذا أيام كنا مهربين، أما اليوم فقد بيضنا أموالنا وألقابنا، أنا أستاذ في العلوم الاقتصادية، وأنت دبلوم في إدارة الأعمال. فهمت؟

سعيد: آ.. فهمت.. أنا.. أنت.. أوه.. مازال الأمر صعباً عليّ.. كأنني في حلم.

حسن: خسارة.. صوت نقر طاسات السوس مازال في أذنك.. سواس وستبقى سواساً.

سعيد: حسّون، أنا سواس وأنت إسكافي، من ينكر أصله لا أصل له.

حسن: لا ترفع صوتك فتفضحنا، نحن ما أنكرنا أصلنا، أنا فلاح وأنت عامل، لكن المجتمع أنكرنا وأهاننا وسخر منا، فقدمنا له أنفسنا بشكل آخر فرحب بنا.

سعيد: ولكنه شكل مزيّف.

حسن: وهل هنالك من حد فاصل بين الحقيقة والزيف، لكن حقيقته الخاصة به، والحقيقة هي الآن، ونحن الآن أغنياء وأصحاب مشاريع، هل كان عليّ أن أبقى إسكافياً وتبقى سواساً لنكون حقيقيين لا مزيفين؟ التحديات التي واجهتنا معاً حتى وصلنا إلى ما نحن عليه الآن من نجاح نؤكد أن هذا هو نحن، وتلك حقيقتنا، أما الحياة التي عشناها في المغاور فهي الزيف والوهم.

سعيد: لقد غيرتك الحياة يا حسن، صرت فيلسوفاً.

حسن: سخرت منا الحياة أمس، فلنسخر منها اليوم. (يضحكان معاً) والآن إلى العمل، هات الدفاتر نراجع حساباتنا.

سعيد: (يفتح الدفتر الأول ويقرأ) ثلاثمئة ألف من مصطفى سعيد تاجر في سوق الشام دفعها يوم الخميس. مليون ليرة من سطام السطام قائد الشرطة.

حسن: لماذا أخذتها منه؟ قلت لك ذلك مراراً لا تورطنا مع الحكومة.

سعيد: لا تقلق، فقد أحيل إلى التقاعد، ومليون لا يشكل شيئاً مما جمعه في وظيفته. (يقلب صفحة أخرى) مليون ونصف من جاسم العبد.

حسن: من جاسم العبد؟ هذا موظف بسيط.

سعيد: بسيط! هذا موظف في الجمرك، وفهمكم كفاية.

حسن: سجِّل عشرة ملايين من صطوف الصطوف رئيس بلدية سابق نهب البلدية والناس، وكان شعاره: ارشي بتمشي. (سعيد يسجل) سجل، ربع مليون من عبود حسن محسن.

سعيد: من عبود هذا؟

حسن: عبود جاء من الضيعة إلى المدينة بلا مؤهلات، انتسب إلى الحزب وصار يزاود في الشعارات، ارتفع مركزه واستلم عدة مناصب، وصار عنده مارسيدس وفيلا ويتاجر بالذهب.

سعيد: (يهم بإغلاق الدفتر ثم يفتحه) أوه.. تذكرت، مئتا ألف من إبراهيم الأعسر.

حسن: وقع في يدي، إبراهيم هذا قاطع رؤوس، يأخذ من اليتيم والعامل والأرملة ويوظف هذه الأموال هنا وهناك، يغريهم في البدء ببعض الأرباح ثم يقول لهم التجارة خسرت.

سعيد: إذن هو مثلنا.

حسن: لا تغلط يا سعيد، هذا نصّاب على الفقراء والأغنياء، أما نحن فهدفنا العدل، نفتح أقنية من الجيوب المتخمة إلى الجيوب الفارغة، هل قرأت عن الأواني المستطرقة؟

سعيد: (يغلق الدفتر الأول ويفتح الثاني) دفتر الجيوب الفارغة. (يقرأ) أم بكري سلمتنا ألف ليرة أعطيناها عدة دفعات من الأرباح بلغ مجموعها عشرة آلاف ليرة، غير معقول!

حسن: أم بكري مات زوجها وترك لها أيتاماً، باعت الفرشة وأثاث البيت وسلمتنا المبلغ.

سعيد: ولكنك أثثت لها البيت من جديد.

حسن: هذا من مال الزكاة.

سعيد: (يقلب صفحة) وأبو علي، ما قصته؟ وضع عندنا ألفي ليرة فأعطيناه دفعة واحدة عشرين ألفاً.

حسن: أبو علي بنّاء وقع من فوق السقالة وانكسرت رجله، وعنده عائلة تقرط الحجر.

سعيد: (يقلب صفحة) السيد صابر، وضع مبلغ خمسة آلاف، استرهنّا له داراً بمئتي ألف وزوجناه بمئة ألف.. يا حبيبي.. الحكاية رابحة معنا.

حسن: صابر تخرج في الجامعة، تقدم إلى عدة مسابقات للتوظيف فلم ينجح، أسماء الناجحين معروفة مسبقاً قبل المسابقة، إنهم أبناء المسؤولين والمدعومين ومن يدفعون، اضطر إلى أن يشتغل صانعاً في مطعم براتب بسيط، أعطاني المبلغ وقال لي أريد أن أتزوج، ودمعت عيناه، كان يحب فتاة تعرف إليها في الجامعة، ومشكلتها مثل مشكلته.. أنا في قضايا الحب لا أصمد.

سعيد: نوزِع الحب وننسى أنفسنا! (يقلب صفحة) عندنا توزيعات شهرية على عائلات مستورة بحدود خمسين ألف شهرياً، هل نستمر في الدفع أو نتوقف؟

حسن: نستمر طبعاً لا أدري لماذا أنت خائف؟ لدينا فوائد سنوية من البنك، وبعض الأموال

موظفة فعلياً في مشروعات تجارية.. آه.. نسيت.. سجل عندك اسم شعبان خليل، سنشتري له دكاناً وأدوات للعمل، هذا الشاب رجع من العسكرية ويعيل أخوته الصغار. لقي الأمرين في الخدمة، لا إجازات، إهانات وضرب وأعمال شاقة، لأنه لا يملك ما يدفع للضابط كإتاوة شهرية.

سعيد: وهل سنحمل وحدنا هموم المجتمع؟ أنت تبدد كل شيء.

حسن: أنا لا أبدد، وإنما أعيد توزيع الثروات الوطنية (ينظر في ساعته) أوه.. يكفي هذا اليوم، نتابع غداً، لدي موعد هام (يحمل محفظته) لا تقبض مبلغاً من إنسان يمكن أن يخلق لنا مشكلة (يخرج).

سعيد: اطمئن (وحده) إيه.. من كان يتصور أن ذلك سيحدث؟ (يفتح درجاً ويتناول طاستي السوس) والله اشتقت لصوت الطاسات، أحياناً أسأل نفسي هل أنا في حلم، أو أن حياتي السابقة كانت حلماً؟ أو أن حياتنا كلها مجرد حلم؟ (ينقر بالطاسات) صوت الطاسات يبدد الأحلام ويخرمش الواقع (يتابع النقر ثم تدخل المجموعة لتأدية الأغنية، إضاءة خفيفة وسعيد يشارك في الغناء).

ـ أغنية ـ

ها الدنيا نقرة سوّاس

لو يفهموا كل الناس

وكل مِن بحالوا محتاس

ما بشوف اللي قبالو

لو وزّعنا شوية حب

عالناس الماشين في الدرب

كان تعمَّر شرق وغرب

وما عاد كل مِن بحالو

لمّا تهوى صبية

شب مليح، على النيّة

شو يمنع الزكرتية

يعطوا للحب حمالو

كانت هالدنيا أحلام

لا مظلوم ولا ظلاّم

لا محروم ولا آلام

ولما صحيوا الناس مالوا

القرش أضحى وسواس

والسلطة صارت خنّاس

وهالدنيا نقرة سواس

لو يعتبروا اللّي طالوا

(تخرج المجموعة، يدخل سعيد إلى الملحق)

(تعود الإضاءة العامة، يدخل مسعود وابنته حسناء في ثياب لا تدل على ثرائه، فهو من طبقة شعبية شبه متعلمة لكن بعض أفرادها يتميزون بذكاء فطري في الصناعة والتجارة وقد استغلوا التطورات الاجتماعية فأثروا بعد الحرب، يتجولان في المكتب ويراقبان).

مسعود: (يقرأ بصعوبة اللافتة) حسن للتي .. للتجا..

حسناء: للتجارة والاستثمار عبر البحار

مسعود: لا أعرف قراءة هذا الخط، لماذا لا يكتبون بخط مألوف؟ على كلٍ هذا هو المكان.

حسناء: بابا، لماذا تريد أن توظف بعض أموالك هنا؟

مسعود: لأنهم يعطون أرباحاً خيالية.

حسناء: قد لا تكون أرباحاً حقيقية.

مسعود: هذا شأنهم، لي أصدقاء كثيرون وضعوا أموالهم في هذه المؤسسة وهم يقبضون الأرباح شهرياً. وأنا عندي فائض ولا أريد أن يبقى عندي رأسمال ميت.

حسنا: عندك فائض ولم تدعني أكمل تعليمي الجامعي!

مسعود: لا تذكري لي الجماعة ثانية.. مصاريف وكتب وخمس سنوات تضيع من العمر.

حسناء: خمس سنوات هي العمر يا أبي، الجاهل أعمى، والعلم نور.

مسعود: لا نور ولا بطيخ، الفلوس هي النور، هي الدنيا، الإنسان قد يكفر بالله ولكنه لا يكفر بالمال.

حسناء: هذا شرك (في سخرية) أصبح المال معبوداً لا يحتاج إلى أنبياء.

مسعود: حسناء، تأدبي، تعلمين أني أصوم وأصلي، ولكني إنسان عملي. إذا جعتِ هل تطبخين القاموس المحيط؟ وإذا احتجت إلى ثوب هل تلبسين قصيدة لنزار؟

حسناء: (تضحك) رائع، أصبحت تلفظ هذين الاسمين بشكل جيد.

مسعود: ألست أن الذي دفعت ثمن القاموس وكتب هذا الشاعر الفاسق نزار؟

سعيد: (يدخل) أهلاً وسهلاً.

مسعود: الأستاذ حسن؟

سعيد: كلا. أنا سعيد، المدير العام، تفضلا بالجلوس، أم ترغبان في الاطلاع على نشاط المؤسسة؟

مسعود: في الحقيقة جئت للتعرف إلى أعمالكم. فأنا أريد أن أستثمر بعض أموالي.

سعيد: آسف، رأسمالنا تضخم كثيراً، ولكن أعدك إذا سحب أحد ماله فستحل محله.

مسعود: ولكن.. أنا جاركم مسعود المرزوق.. وهذه ابنتي حسناء.

سعيد: صاحب معمل البلاط؟

مسعود: نعم.. وأستطيع أن أشترك بمليون ليرة.

سعيد: بالرغم من أن المبلغ تافه، لكن حق الجار واجب. أنا في خدمتك، تفضل أعرفك على أقسام الاستثمار. (يعرض أمامه مخططات أبنية) تستطيع أن تضع أموالك في تجارة البناء، هذه مخططات لورشات أبنية في عدة محافظات، والأرباح مئة في المئة.

حسناء: (ساخرة) إذن ما سبب أزمة السكن مع هذا التوسع في العمران؟

سعيد: يا آنسة، تجارة البناء شيء وأزمة السكن شيء آخر، تاجر البناء يعمّر وتجار السوق يشترون، وعندما يصير البناء على الهيكل تصير البيوت في أيدي المعرِّقين، الكل يربح، والأسعار تتضاعف، فإذا جاء المحتاج إلى السكن صار السعر خيالياً.

حسناً: (تتناول كتاباً معروضاً) وهل تتاجرون بالكتب؟

سعيد: نعم، الكتاب الذي معك في الفلسفة، عليه شعار مؤسستنا، وهناك كتب في الأدب والشعر، وهناك كتب دينية مرغوبة في البيع، أما السياسة فهي الأفضل في البيع والشراء؛ وخاصة ما يتناول منها أزمات الشرق الأوسط والمجتمع المدني.

حسناء: وهل تعكس هذه الكتب موقفكم منها؟

سعيد: كلا.. نحن ننظر إليها من الناحية التجارية، الفكر كله تجارة في هذه الأيام.

مسعود: دعنا من الفكر والثقافة وقل لي: ماذا لديكم أيضاً؟

سعيد: انظر هذه النماذج من الحديد، لدينا منها باخرة في البحر، ومع التوسع في البناء الطلب عليه كبير. وهنا تجارة الخيوط، أرباحها خيالية، المحافظ نفسه شريك فيها.

حسناء: المحافظ يضع أمواله في هذه التجارة؟

سعيد: المحافظ كغيره من المسؤولين، شركاء في أغلب التجارات بلا رأسمال، مجرد توقيع على إجازة استيراد مثلاً أو عقد إنشاء، أو موافقة على مشروع يعني أنه أصبح شريكاً.

حسناء: ولكن التوقيع لا يتطلب غير نقطة حبر.

سعيد: نقطة الحبر هذه أحياناً ثمنها ملايين الليرات.

(يدخل حسن ويجلس وراء المكتب مباشرة ويرفع سماعة الهاتف)

سعيد: أستاذ حسن، جارنا مسعود صاحب معمل البلاط، وابنته الآنسة حسناء. وهما يريدان أن يضعا أموالاً في المؤسسة.

حسن: أهلاً وسهلاً، ثوان فقط (يدير قرص الهاتف بينما تقف حسناء أمام الحاسوب) ألو.. سيد فائز.. اتصلت بالمكتب مرتين ولم تكن موجوداً.. أري أن أطمئن على الشحن آ.. كنت مشغولاً بشحن البضاعة.. عظيم.. كيف الجو عندكم في روما.. مشمس، والفتيات.. عيب يا رجل أنت متزوج.. لا تغادر المكتب غداً فأنا أجهز الطلبية الثانية.. مع السلامة. (يعيد سماعة الهاتف) آسف يا جماعة.

مسعود: لا عليك.. الشغل هو الشغل. (سعيد ينسحب إلى داخل الملحق).

حسناء: كنت أتساءل: هل تتاجرون أيضاً بالحواسيب؟

حسن: لا.. هذا للمكتب ونبحث عن آنسة ملمة بالعمل عليه. هل تجيدين تنظيم الجداول والعمل على الحاسوب.

حسناء: درست بعد البكالوريا في معهد خاص، حاسوب وسكرتارية.

حسن: إذا كنت ترغبين في العمل فأهلاً بك، والراتب مغرٍ. ستهتمين بالكتب الموجهة إلى رجال الأعمال، وتنظيم جداول الطلبات، أما المحاسبة فلدينا محاسب قانوني.

مسعود: (يهمس في أذن ابنته) هذا عرض جيد، وسأكون بوجودك مطمئناً إذا وضعت أموالي هنا.

حسن: ستكونين سعيدة في العمل هنا، لكن الأمر يحتاج إلى الانتباه. (يرن الهاتف، ومن الواضح أنها لعبة بينه وبين سعيد) عفواً (يرفع السماعة) ألو.. دبي.. يوسف.. كيف تسير الأمور عندك.. عظيم.. لحظة حتى أكتب (يتناول القلم ويكتب) جاهز، أمْلِ عليّ بهدوء.

(تدخل صبية صغيرة في يدها ورقة، ثيابها ونظراتها الكسيرة لا تدل على أنها تحترف الشحاذة، تعرضها أمام مسعود)

مسعود: (ينظر في الورقة بامتعاض) مع السلامة.. الله يعطيكِ (تظل واقفة) ألم تسمعي.. لماذا لا تتزوجين؟ طبعاً الشحاذة مهنة خفيفة نظيفة، مكسب بلا رأسمال.

حسناء: بابا، حرام، إذا لم تعطها فلا تنهرها.

سعيد: (يدخل فيشير له حسن بأن يجعل البنت تنتظر) انتظري يا بنتي. (يتناول الورقة منها ويقرؤها) من المريض؟

الفتاة: أبي، العملية تكلف كثيراً.

سعيد: لا بأس، اجلسي لحظة.

حسن: (في الهاتف) اسمع يا يوسف، بعد غد تصلك شحنة الملابس، وزعها على التجار حسب

الطلبات، أما عن الأسهم فسأخبرك متى تطرحها للبيع. تابع البورصة جيداً وخبرني أولاً بأول. أرسل لي نسخة عن أرباح الشهر الماضي، مع السلامة.

مسعود: (لابنته همساً) إنه لا يجد وقتاً كي يتحدث معنا، يبدو أن أعمالهم تسير بشكل جيد.

حسن: (للفتاة) تعالي يا آنسة (يأخذ الورقة منها) ماذا يشتغل والدك؟

الفتاة: يعمل بالأجرة في ورش البناء. وأمي تغسل أدراج البنايات.

حسن: (ينظر في الورقة) جراحة قلبية! لو قلبية تشحذين سنتين لن تجمعي أجرة العملية.

التفاة: أعرف، ولكننا أيضاً بحاجة إلى أن نعيش.

حسن: هل تعرفين الكتابة؟ اكتبي عنوان بيتكم (تكتب العنوان)

مسعود: (لابنته) يهملنا ويهتم بأمر هذه الشحّاذة!

حسناء: يبدو أنها ذات حاجة وليست شحاذة يا أبي.

حسن: (يعطي العنوان لسعيد) يا سعيد قم بزيارة إلى بيت الآنسة في أقرب وقت واطّلع على حالة أبيها (للفتاة) إذا كان والدك يحتاج حقاً إلى للعملية سنغطي تكاليفها (لسعيد) أعطها ألفي ليرة (للفتاة) عودي إلى البيت ولا تسألي أحداً.

سعيد: تعالي معي.

الفتاة: (وهي مطرقة) شكراً يا عم. (يخرجان)

حسن: (لمسعود) آسف يا جماعة.

مسعود: أنا مندهش حقاً، تدفع لشحاذة ألفي ليرة!

حسن: أولاً هذه فتاة مسكينة وليست شحاذة محترفة، ثانياً هذه أموال الزكاة، نحن ندفع الأرباح لشركائنا صافية من الزكاة.

مسعود: أنتم تدفعون الزكاة.. عظيم، مشكلتي أنني أنسى دفعها كل سنة (لابنته هامساً) سأختبره قبل أن أتورّط (لحسن) أستاذ حسن، هل لك إلمام بالمجوهرات؟

حسن: لي بعض الإلمام، ونحن نتاجر بها أيضاً، نحن نعمل على مبدأ: لا تضع بيضك في سلة واحدة.

مسعود: إذن انظر، كم تقدر ثمن هذه الماسة في خاتمي (ينزع الخاتم ويعطيه إياه)؟

(حسن يفحص الخاتم ثم يتناول كباسة الورق ويهشم الماسة والخاتم).

مسعود: مهلك، ماذا فعلت؟

حسن: الخاتم مجرد حديد مطلي، والماسة مزيفة، مجرد قطعة زجاج (يرميه في سلة المهملات) أنت صناعي محترم، ومن المعيب أن تلبس خاتماً تشتريه من البسطة، عندما تصل صفقة المجوهرات سأهديك خاتماً حقيقياً.

مسعود: خاتماً حقيقياً، هذا وعد، ومتى تبدأ ابنتي العمل؟

حسن: إن رغبت في صباح غد.

مسعود: لا بأس، غداً أسلمك المبلغ وتبدأ ابنتي العمل (يخرج مع ابنته، وتتغير الإضاءة للأغنية التي تؤديها المجموعة).

ـ أغنية ـ

المجموعة: لا تبدل بعرّة حسناء

طِلعْت، نزِلْت، حظك ناء

والمنحوس والله منحوس

حتى لو علّق فانوس

واللي ما عندهْ قديم

جديدهْ حلم، ما بيدوم

حسن: هادا كلام في كلام

والقلب لَهُ كلام

الزهرة خلقت للشم

والحسن خلق للضم

ولما يرفرف طير الحب

قلب العاشق ما يُلام

(إظلام دلالة على مرور زمن، ثم تعود الإضاءة، في المكتب حسن وسعيد، حسناء تعمل على الحاسوب)

سعيد: (يتابع حسناء أمام الحاسوب) معجزة.. إنها معجزة.

حسن: من هي المعجزة؟

سعيد: حسناء، صممت إعلاناً رائعاً للطباعة والتلفاز.

حسن: (ينظر إلى الشاشة) هل درستِ فن الإعلان؟

حسناء: اتبعت دورة صيفية في مركز الفنون التشكيلية.

حسنك هل نستطيع تمثيل الإعلان.

حسناء: طبعاً ممكن.

سعيد: سآخذ دور المخرج (ينظر في الشاشة ويشخص) هنا تنتصب شجرة مثمرة، تعال يا حسن، افرد يديك ومثّل الشجرة، (لحسناء) وأنت تجلسين تحتها، تقطفين من أغصانها وتأكلين وتتحدثين.. تعالي إلى هنا (تجلس تحتها) هيّا.. ثلاثة، اثنين

حسناء: (تمثل) إذا أردت أن تحصل على دخل شهري من أرباحك فضع أموالك في مؤسسة حسن

للتجارة والاستثمار عبر البحار، إنها شجرة من أشجار الجنة، تحمل إليك الثمار في كل الفصول والأعمار، ذهباً ودولار، من غير تعب ولا أخطار.

حسن: رائع، سيكون إعلاناً متميزاً، والآن اذهب يا سعيد واتفق مع شركة إنتاج للتنفيذ.

سعيد: الآن؟

حسن: نعم، الآن وليس غداً..

سعيد: (منفرداً) عرف كيف يصرفني ليخلو له الجو (لحسن) حاضر.. (منفرداً) أنا مخرج غبي. (يخرج، وحسن وحسناء يضحكان)

حسن: لديك مواهب رائعة، هل سبق وعملت ممثلة؟

حسناء كلا

حسن: غير معقول، أنت تجيدين التمثيل كأية محترفة.

حسناء: أنت تبالغ كثيراً.

حسن: أنا لا أبالغ، هكذا أراك.

حسناء: هكذا تراني، كيف؟ وبأي عين؟

حسن: بعينيّ هاتين.. و.. بعين القلب أيضاً.. أوه.. (يصطنع الخجل) آسف.

حسناء: لا عليك.. تعجبني صراحتك.

حسن: منذ أن رأيتك شعرت بقلبي يرجف كما ترجف ورقة الشجر تحت قطرة المطر.

حسناء: أنت شاعر.

حسن: يا سلام، منذ مدة طويلة لم أسمع كلمة طيبة، كرهت المال والتجارة والمشاريع، كل ما أحتاجه كلمة حلوة.

حسناء: كأنك تصف مشاعري، بابا في البيت لا يتحدث إلا في المال، وعندما ينام يحلم بالنقود وأسمعه يعدها، وكثيراً ما يصرخ في نومه: حرامي.. حرامي.

حسن: هذه عبودية، أنا لا أسمح للمال أن يستعبدني، أحلم بقلب دافئ يحبني وأحبه. هل تؤمنين بالحب من أول نظرة؟

حسناء: ربما يحدث هذا، ولكن لماذا تسأل؟

حسن: أحقاً لا تدرين؟ فكّري

حسناء: لا أحب أن أفكر خارج إطار العمل.

حسن: لا بأس، فلنبق في إطار العمل، أنت قدمت فكرة لإنتاج إعلان للمؤسسة، والأفكار لها قيمة مادية (يكتب لها شيكاً ويعطيها إياه)

حسناء: ولكن..

حسن: أنا رجل أعمال، والعمل هو العمل، وهذا المبلغ هو حقك.

حسناء: مسعود المرزوق سيجن حين يرى هذا المبلغ. هل أستطيع الانصراف؟.

حسن: بالطبع (تهم بالذهاب) لدي فكرة، هل تقبلين دعوتي للعشاء في مطعم الوردة الذهبية هذا المساء، إنه مطعم محترم.

حسناء: ولكن.. بابا.. ربما لا يوافق.

حسن: أبوك لن يرفض خاصة عندما يرى الشيك، ثم إن الدعوة موجهة إليكِ وإلى أبيكِ إن أحب الحضور. (تخرج) يا سلام، أصبح للمكتب رائحة الربيع، أحس بأني أطير.

سعيد: (يدخل) طبعاً، طيرتني لتطير وحدك.

حسن: لماذا رجعت بسرعة يا صديقي؟

سعيد: وهل ذهبت حتى أرجع؟ لعلك تظن أنني صدقت حكاية الإعلان.. حكايتنا كلها وهم.. مجرد وحلم.

حسن: إلا القلب عندما يدق.. هذا حقيقة.

سعيد: ومن قلبه لا يدق.. اسمع..

حسن: كفاك سخرية يا سعيد.. أحببتها من أول نظرة..

سعيد: هكذا.. من أول نظرة. أنت تحب دائماً من أول نظرة، وأخشى أن تصبح زير نساء.

حسن: يا سعيد قلبي محروق من عرّة، أريد أن أحب، أريد أن أعيش.

سعيد: أنت تحب، وسعيد يخرج من المولد بلا حمّص.

حسن: نحن أصدقاء، إن كنت تحبها فعلاً فإني أنسحب.

سعيد: لن تكون أكرم مني، أخي حسن، مبروك، ولكن دعنا من هذا ولنتكلم في الجد. نحن نوزّع أكثر بكثير مما نقبض، كنت في السوق، واضعو الأموال بدأ الشك يراودهم، أنا خائف يا حسن، خائف من الفضيحة والسجن.

حسن: إن حدث فلسنا أول شركة تعلن إفلاسها، هم يعلنون الإفلاس بعد أن يسرقوا أموال الناس ويهربوها، أما نحن فقد زرعنا شجرة على الدرب يأكل منها الفقير واليتيم، لن نقطعها بأيدينا، وإذا سجنا فلن يكون سجننا عبثاً.

سعيد: من كان يصدق أن ذلك سيحدث (يتناول طاستي السوس وينقر نقرات رتيبة)

حسن: ماذا تفعل؟

سعيد: لئلا ننسى الماضي، هذا اللحن يهدِّئ الأعصاب.

حسن: هذا اللحن يحمل إليَّ ذكريات المغاور والجوع والأحزان.. لكنه لحن جميل.

(يتصاعد اللحن)

(ستارة الفصل الثاني)

الفصل الثالث

(نما الحب بين حسن وحسناء، وأصبحا بمثابة خطيبين، لكن الصديقين بدأ ينكشف أمرهما للناس، غير أنهما تابعا مغامرتهما الفردية في مساعدة الفقراء وإعادة توزيع الثروة، وهما في هذه الأغنية مع المجموعة يعرضان فلسفتهما في هذه التجربة. إضاءة خاصة ملائمة)

ـ أغنية ـ

سعيد: نحن رحنا، نحن جينا

نحن عْلينا، نحن وطْينا

وعمرا الدنيا ما بتدوم

إلا للحي القيّوم

الوهم عمره قصير

حسن: نحن وزّعنا أفراح

عا قلوب المليانة جراح

وعمرو الفرح ما ينقاس

إلاَّ ببسمة يا سوّاس

الحلم فجر التباشير

سعيد: كذبة كبيرة صدّقناها

كذبة كبيرة وزّعناها

والكذب حبلو قصير

بَعدُهْ يأتيك التشهير

الوهم عمره قصير

حسن: نحن زرعنا على الدرب

شجرة سقيناها من القلب

والعدل اللي حلمنا فيه
بدّو أجيال تكفّيه
الحلم فجر الفقير

سعيد: صحابي كتار وغلبانه
لمّا جيوبي مليانه
والمخفي لابد يبان
هالدنيا ما لَها أمان
الوهم عمره قصير

حسن: الإسكافي والسواس
حلموا بالعدل في الناس
والحلم جنحه قصير
لكن بقلوبنا بطير
الحلم فجر الفقير

(تعود الإضاءة العامة ونرى في المكتب سعيد وهو يضع دفاتر الحسابات أمام حسن، وقد سيطر عليه قلق كبير)

سعيد: يا حسن، الحكاية لاصت، انظر، حسابات مقلوبة، وخسائر لا تعوض.

حسن: وهل بدأت تصدق لعبة الدفاتر؟ لم يبق إلا أن تصدق أن لنا مكاتب في باريس ولندن وأبو ظبي.

سعيد: المشكلة ليست هنا، المشكلة في الناس الذين ما عادوا يتركوننا، هذا يسأل هل وصلت الباخرة؟ وذاك يريد سحب الأرباح، وآخر يصر على سحب رأسماله.

حسن: ولم أنت قلق؟

سعيد: يا حسن، بدأنا مسرحية واشترك فيها أناس مسؤولون وأثرياء لهم القدرة على سحقنا، وزعنا أموالهم من غير أن نعطيهم قرشاً واحداً. أخشى أن تنتهي مسرحيتنا في دائرة الشرطة.

حسن: (يضحك) هذا أفضل، نوفر أجور الممثلين(بلهجة حادة) اسمع يا صديقي، أي خطأ فيما فعلناه؟ لقد أعدنا الأموال إلى أصحابها، نحن ننفذ ما كان المسؤولون يعدون الناس به، ننفذه على طريقتنا.

سعيد: من الأفضل أن تفكر في طريقة للخروج من هذه الورطة.

حسن: بسيطة، ننتقل إلى مرحلة قطع وتركيب الرؤوس.

سعيد: كيف؟

حسن: نأخذ من زيد ونعطي لعبيد، نعطيه من الجمل أذنه.

سعيد: ونسكّر دفتر الجيوب الفارغة.

حسن: لا.. هذا الدفتر سيبقى مفتوحاً، والبسمة التي زرعناها على شفاه الأطفال والأرامل والغلبانين لن نسرقها أبداً.

سعيد: إذن، علينا أن نقلل من مصاريفنا الشخصية.

حسن: من تقصد؟

سعيد: أنت وحسناء، سهرات ورحلات وهدايا..

حسن: حسناء خطيبتي. (نظرة شك من سعيد) أقصد سأعلن خطوبتي لها قريباً.

سعيد: هذا شأنك، ولكن الحب الأعمى بالوعة فلوس.

حسن: لماذا لا تتمتع بحياتك؟، أحِب وسترى الدنيا كم هي جميلة.

سعيد: أتعرف لماذا أحتفظ بطاستي السوس إلى الآن؟ لأنني أعرف أن حياتنا مجرد وهم، وأنا لا يمكن أن أبني علاقة عاطفية على الوهم. المركب يغرق بنا يا حسن.

حسن: (ضاحكاً) إذا غرق المركب زده رفسة أخرى[14].. الأمثال تجارب الشعوب.

سعيد: عديم وقع في قفة تين، اصرف كما تشاء، وغداً واجهني عند الحساب (يغادر ويدخل الملحق صافقاً الباب وراءه).

حسن: سعيد خائف وزعلان، ربما معه حق، حتى أنا لست بطلاً، أنا أيضا أخاف، لكن الخوف لن يمنعني من الاستمرار في الحلم، نحن أولاد الحلم. عشنا ألف ليلة وليلة، وزعنا فيها على الناس وعلى أنفسنا ألف فرحة وفرحة، غداً ينتهي الحلم ونستيقظ، وصرخ بنا صوت من المغاور: أنت اسكافي وهو سواس. ولكنني مؤمن بأنه بعد الحلم لا بد أن يطلع الفجر. (يسمع صوت تحطيم أوانٍ من الداخل) سعيد مجنون، إذا لم أسرع إليه سيحطم كل شيء. (يغادر ويدخل الملحق).

(يدخل مسعود وهو يجر ابنته حسناء من يدها غاضباً)

مسعود: (متلفتاً) كالعادة، غير موجود، يجب أن أعرف كل شيء والآن (يخاطب ابنته) جبناك يا عبد المعين لتعينّا شفناك يا عبد المعين تنعان.

حسناء: بابا لماذا تلومني؟

مسعود: أنت خطيبته، وموظفة هنا، ولا تعرفين شيئاً عنه!

حسناء: أنا أكتب له الرسائل إلى الشركات، ولا أدري إن كان يرسلها أو يرميها في السلة.

مسعود: في السلة! (يقلب في الأوراق على المكتب بعصبية) أكاد أجن، باخرة الحديد وصلت أم

لا؟

حسناء: يقول إنها في البحر.

مسعود: والخيوط؟

حسناء: في البحر.

مسعود: في البحر.. في البحر.. البضائع كلها في البحر؟ وكتب الأدب والتاريخ والفكر، لم أكن أريد أن أشاركه فيها لكنه أغراني وقال إنها تجارة رابحة.

حسناء: كانت رابحة لكن الشباب اليوم شغلوا عن الأدب بالكليبات، وهم يقرؤون تاريخهم في الفضائيات، أما كتب الفكر فقد صودرت، الفكر كله مصادر من المحيط إلى الخليج.

مسعود: وأرباح المدجنة أين طارت؟

حسناء: طارت مع أنفلونزا الطيور، ذبحت مديرية الصحة الطيور كلها وأتلفتها، كانت مجزرة حقيقية، هكذا يقول.

مسعود: يقول ويقول، صاحب جزّار حقيقي، وأنت.. أنت ماذا تقولين؟

حسناء: أقول.. أقول، سامحني بابا، أقول: هل أدركت الآن أحوال ومشاعر أولئك المساكين الذين جمعت منهم الأموال لتثمرها في معملك ثم قلت لهم: المعمل تعرض لخسارة كبيرة.؟

مسعود: اخرسي، هل تشكّين في أبيك؟ ثم إني أسأل عما يحدث هنا، وليس عن المعمل، قولي شيئاً.

حسناء: لا أعرف، أنا مجرد موظفة، ولدي عمل (تجلس أمام الحاسوب وتكتب).

مسعود: ماذا تفعلين؟

حسناء: أكتب رسائل إلى الشركات.

مسعود: إذن فالحكاية جد.

حسناً: لا أعرف، طلب مني أن أكتب رسائل تأكيد فأنا أكتب.

مسعود: لا أعرف.. لا أعرف (يضرب بيده على طاولة الحاسوب) قومي.. قومي.. هذا كذاب، أنا متأكد أنه يمثّل علينا.

حسناء: أنت يحق لك أن تتهمه، أما أنا فحسن مديري ووليّ نعمتي.

مسعود: هكذا!.. حسن صار وليّ نعمتك؟ وأبوك.. برّاني..! معلوم.. الحب أعمى.

حسناء: بابا، ما دخل الحب في الأمر، علاقتك معه علاقة شغل، لماذا لا تكلمه في الشغل؟

مسعود: وهل أحظى برؤية سيادته؟ وعندما أراه فإنه يخدعني بكلامه المعسول ثم يماطل ويعرض عليّ سلفة تافهة على الأرباح.. شحاذ تافه يعطيه آلاف الليرات وأنا.. (يكاد يغص بالكلمات)

حسناء: وأنت.. ألم يهدك خاتماً حقيقياً بماسة حقيقية؟

مسعود: عليه اللعنة هو والخاتم، سأرده له (يتظاهر بأنه يخلع الخاتم) أعطاني خاتماً وأخذ ابنتي، أعطاني خاتماً وسرق ثروتي.. اللعنة إنه لا يخرج من إصبعي (يكف عن خلع الخاتم) بسيطة.. أنا أعرف كيف أسترد حقي منه (بشكل هيستيري) سأرفع عليه دعوى في المحكمة، أحجز على أملاكه، أرميه في السجن، سأجعل الجميع يرفعون دعاوى ضده، سأعلمه كيف يأكل حقوق الناس.

حسناء: (تحاول تهدئته) بابا.. بابا

مسعود: نتف ريشي، الله ينتف ريشه، كسر ظهري وسرق أموالي، سأخرب بيته (يبدأ بالدوران ورمي الأشياء على الأرض) أنا لحمي مرّ لا يؤكل.

حسناء: بابا، اهدأ، أرجوك

مسعود: (تحاول منعه من التحطيم فيدفعها) ابعدي عني، طول عمري صياد ويأتي دجال يصطادني! لن أشفي غليلي قبل أن أخنقه بيديّ، لا.. لا.. سوف أحرقه حيّاً (يندفع للخروج) سأبحث عنه في كل المدينة، كي تقبض عليه الشرطة، أين الشرطة؟ أين القضاة؟ أين المحامون؟ اقبضوا على المجرم.. اقبضوا على الناس جميعاً وأعيدوا لي مالي (يخرج بجنون)

حسناء: (تندفع نحوه وتقف عند الباب) بابا.. بابا.. (تخرج وهي تجري وراءه)

ـ أغنية ـ

(تتغير الإضاءة وتدخل مجموعة الغناء)

قالوا لي لازم أحب

أنا حبيت وركبت الدرب

لكن درب الحب طْويل

يتعب في مشواره القلب

كان الحب أيام زمان

والدنيا مليانة أمان

همسة وبسمة ومواعيد

وكرم مطرز بالرمان

لو كنا كشّة عصافير

من شجرة لْشجرة نطير

وما كان في الكرم صياد

كانت الدنيا تصاوير

(عندما ترتفع الإضاءة العامة تكون أغلب محتويات المكتب قد اختفت، الصديقان ينزلان أرضاً لافتة المكتب).

سعيد: حسن للتجارة.. يا خسارة.. وصاحبة الدعاية حبيبتك حسناء كيف ستكون علاقتك بها؟

حسن: حسناء جزء من الحلم، تأتي معه وتذهب معه. (يتابعان إخلاء المكتب).

سعيد: عجل يا حسن قبل أن تدهمنا الشرطة. خسارة أن نترك كل شيء ونمضي.

حسن: ما هذا المصنف؟

سعيد: دعاوى مرفوعة ضدك. ما بقي تاجر ولا ابن حرام في البلد إلا ورفع دعوى ضدك.

حسن: (يقلب أوراق المصنف، ويمثل دور القاضي، ويدق على الطاولة) محكمة.. باسم الشعب، حكمت المحكمة ببراءة حسن الشاطر من التهم الموجهة إليه. تشطب جميع الدعاوى المرفوعة ضده (يرمي المصنف في سلة المهملات).

سعيد: (يمثل وضعية الصحفي) ولماذا برّأته المحكمة سيدي القاضي؟

حسن: (في دور القاضي) لأنه كان يحلم، يحلم بالعدل والنور، يحلم بإنسان لا يرهقه ذل ولا فقر، ولا يسرقه لصوص الليل والنهار، إنسان كرامته محفوظة. وبما أن الحلم مشروع، ولا توجد مادة في القانون تعاقب على الحلم، وبما أن الجيوب التي أفرغها المدعى عليه كانت أموالاً غير مشروعة، جناها أصحابها من عرق المساكين وآلامهم، وفتشنا جيوبه فلم نجد شيئاً أخذه لنفسه، فقد حكمت المحكمة ببراءته.

سعيد: (يصفق) أحسنت يا حسن، والآن أسرع قبل أن تصل الشرطة، فهناك دعاوى جزائية مرفوعة ضدك أيضاً (يتابعان جمع أغراضهما وإخلاء المكتب).

حسن: هل وزعت المبلغ الباقي كما اتفقنا؟

سعيد: تماماً (ساخراً) لم يبق في الجيب إلا أجر الطريق إلى السجن أو المغاور.

حسن: إذا كنا سننجو فبدعاء هؤلاء المساكين، مازالت صور بؤسهم عالقة في الذاكرة. جئنا من حارات الفقر فحلمنا.. ليست الجميع يحلمون، الحلم بوابة اليقظة.

سعيد: ابن آدم شرّاب الحليب النّي(15)، كثيرون جاؤوا من حارات الفقر والطين، استلموا مراكز كبيرة، أو صاروا أغنياء، فنسوا حاراتهم وتنكروا لأصلهم.

(تدخل عرّة في هيئة شحاذة)

عرة: من مال الله، ثمن رغيف يا سيدي، فقيرة ومقطوعة.

حسن: (منشغلاً لا ينتبه إليها) أين أهلك يا خالة؟

عرّة: ماتت أمي، ومات أبي، وبقيت وحيدة.

سعيد: (منشغلاً عنها) تزوجي، ودعي زوجك يشحذ بدلاً منك.

عزّة: زوجي تركني وهرب، أنا أعيش وحدي في مغارة بتلة السودا.

حسن: (ينتبه) من..؟ عزّة..!

عزة: حسن.. زوجي حسن!

حسن: (يمسكها من كتفيها في حنان وحزن) عزّة زوجتي تشحذ؟

عزّة: أنت السبب، تركتني وهربت.

حسن: (بحدة) بل أنت السبب، سودّت عيشتي.

عزة: وأنا.. هل عشت يوماً أبيض واحداً معك، فقر ونكد، وأخيراً هربت.

حسن: هربت من لسانك الطويل .

سعيد: (زاجراً) هيه.. أهكذا تستقبل زوجتك بعد غياب يا رجل؟

حسن: (في عتاب رقيق) عزّة لماذا حردت وذهبت إلى بيت أهلك؟ قلت غداً ترفعين عليّ دعوى نفقة وبيت شرعي ومقدم ومؤخر، وترميني في السجن، فتركت البيت.

عزّة: عيب يا حسن، لحمي صار قطعة من لحمك، أكلت خبزك وملحك، عزة لا تفعل هذا، عرة بنت أصل وتعرف الأصول. المرأة التي تجرجر زوجها في المحاكم والحبوس ما هي زوجة، هذه بنت حرام.

حسن: (يضرب بكفه على جبينه) آخ يا حسن، كم كنت غبياً.

عزّة: كنت أحبك يا حسن، ولازلت، ولكن يلعن أبو الفقر، صيّرنا عصبيين، وبنى بيننا جداراً من طين.

حسن: آه.. وأنا أيضاً أحببتك يا عزة.. ولازلت، بالرغم من لسانك السليط.

سعيد: يكفي غراميات، أسرع يا حسن قبل أن يفوت الأوان.

حسن: عزة أجئت الآن؟ (في حزن) حسن أعطى كل الناس ونسي زوجته. لم يعد معي شيء، ولكن انتظري (يخلع معطفه الثمين وبزته ويدسها في المحفظة فيبدو بثيابه القديمة التي جاء بها من المغاور) بيعيها، إنها ثمينة.

سعيد: (يخلع ملابسه أيضاً فيبدو في ثيابه القديمة) وهذه ملابسي أيضاً.

عزة: (لحسن) أنا أريدك أنت، لا أريد هذه الأغراض.

حسن: حسن الأول مات، مات يا حبيبتي، أنا حسن الثاني، خذي الأغراض امضي.

عزة: ارجع إلى بيتك يا حسن.

حسن: بيتي صار قضية، والقضية صارت بيوتاً، وفي كل بيت سيظهر حسن.

عزة: أنا لا أفهمك.

حسن: ابحثي عن الحلم كي تعرفيني، عندما تحلمين ستفهمينني.

عرة: ارجع إلى بيتك يا حسن، أستحلفك بالله، لن أزعجك أبداً (يظل صامتاً) هل تخشى الرجوع إلى المغارة؟

حسن: ولماذا أخاف؟ هناك مغارة صغيرة، أما هنا فمغارة كبيرة تبتلع الناس، فيها ذئاب مفترسة، وخراف تسلب جلودها وتنهش لحومها، مغارة بحاجة إلى النور.

عزّة: كم تغيرت يا حسن!!.

حسن: اذهبي يا عرة، اذهبي.. الله معك.

عزّة: (تمشي ثم تتوقف) إذا قررت الرجوع فعزّة تنتظرك، سأنتظرك أمام باب المغارة من الصبح وحتى تغرب الشمس.

حسن: بل قولي: حتى تشرق الشمس.. خذي الأغراض.

عزّة: عزّة لا تحمل معها ثياب الحلم، الأحلام لا تباع ولا تشرى يا حسن.

(تخرج، لحظة صمت تتلوها أصوات زمامير سيارات الشرطة من بعيد)

سعيد: وصلت الشرطة.

عزّة: أعرف، دعنا ننتظرهم خارج المكتب.

(يتجهان إلى الخروج، يتذكر سعيد طاستي السوس يعود ويأخذهما وينقر بهما لحناً مفضلاً لديه يختلط بصوت الزمامير ثم يخرجان.

يظلم المسرح، تعلو موسيقا حزينة، تتوضع في الظلام بقع من الضوء متتالية على الشخصيات).

مسعود: انتهت حكاية حسن، انتهت بعد أن أفرغ جيوبنا من المال، رفعنا ضده دعاوى في المحاكم، طز، مئة حكم في الزبالة، انظروا ماذا فعل بي حسن (يعرض يده المشلولة) يقولون لابد أن يظهر من جديد هنا، في كل مكان.. يا ويلي، دلوني أين أخبئ أموالي.

الفتاة: حسن راح، جاء وراح مثل الحلم، بعد أن عمّر بيوتاً وملأ جيوباً، أبي يقول لي لقد نجحت العملية يا بنتي، واسمعه في الليل يصلي ويدعو لحسن، وأخي الصغير يلعب ويضع على وجهه قناع زورو ويقول: أنا زورو.. أنا حسن.

أما أنا فيأتيني حسن في المنام ويقول: لقد زرعت لكم شجرة ياسمين فاسقوها، وأقول له: سنسقيها حتى تزهر، وسنصنع من أزهارها عقوداً نوزعها على شباب الحارة، حارتنا التي هجرها الفرح والعطر، ويضحك حسن يقول: آخر زمان.. البنت صارت تغازل الشاب.

حسناء: أنا وحسن جمعنا الحب، وما دام الحب موجوداً فحسن موجود، حسن ما راح، حسن ما وزع المال فحسب وإنما وزع الحب أيضاً، كان يقول لي: الحب بين اثنين عاطفة، والحب بين الناس حياة، لابد يا حسناء أن نوزع الحب حتى يسع كل الناس المساكين.. لا

تلوموني في حبه.. حسن علمني معنى الحب.

أبو حسين: حسن ما نسي المغاور، أنشأ في الحارة مصنعاً للحبال وشغل فيه شباب الحارة. في رأس كل شهر كان الباب يطرق ويحمل إلي رجلاً مجهول المصروف وثمن الدواء. عندما أقابله سأضع على صدره هذا الوسام، هو أحق به مني، أنا دافعت عن الأرض أما حسن فقد دافع عن الإنسان، وأعلى قيمة في الوجود هي الإنسان.

عزّة: زوجي وأنا أعرفه، لابد أن يرجع، لا أنكر أننا كنا نتخاصم ونتصالح، ولساني طويل قليلاً، لكنني كنت أحبه وكان يحبني، لكن الدنيا بنت حرام، سرقوا اللقمة من أفواهنا وتركونا نتقاتل، وما كنا نعرف لماذا نتقاتل؟ لكن حسن عرف، لذلك ترك المغارة وراح (صمت) لابد أن يرجع، أنا متأكدة، سأنتظره أمام المغارة، كل واحد منكم يجب أن ينتظر حسن قدام مغارته.. حسن راجع.. حسن راجع.

أبو حسين: لا.. لن يفيد الانتظار.. بين الحلم والواقع يقظة، أفيقوا يا أهل المغاور، أفيقوا..، حسن في دواخلكم راجع.. حسن راجع.. حسن راجع.

(يظلم المسرح تماماً، ثم بقعة ضوء على حسن في دور المؤلف وعرة في دور زوجته، وهما يجلسان ظهراً لظهر وحسن يقلب الصفحة الأخيرة ويقرأ لزوجته العبارة الأخيرة).

المؤلف (حسن): أفيقوا يا أهل المغاور، حسن في دواخلكم راجع.. وهكذا تنتهي المسرحية.

الزوجة (عرة): وتعود إلى السجن من جديد، ألا يكفيك، في المرة الأولى سبع سنوات سجين سياسي، وفي هذه المرة سجين فكري، وتحريض على الثورة، لا أحد يعلم متى تخرج من السجن.

المؤلف: ولكن الكلمة الحية يجب أن تقال، ما جدوى الكتابة إذا كانت حروفها ميتة بلهاء؟.

الزوجة (عزّة): وهذه القصة أهي قصة واقعية أم مجرد حلم؟

المؤلف: لا تنسي أنني من حي المغير، وهذه قصص عشتها، مهما يكن، هذه الحياة اللا معقولة التي نعيشها ألغت الفواصل بين الأحلام والواقع.

الزوجة: وما دوري في هذه المسرحية.؟

المؤلف: ألست زوجتي وأفضل ممثلة في الفرقة، سنكون ثنائياً رائعاً، أنا حسن وأنت عزّة.

الزوجة: وهل تعتقد أن الرقابة ستسمح لك بعرضها؟

المؤلف: ولم لا؟ الرقابة شرسة لكنها غبية، سنقول إن القصة كلها مجرد حلم.

الزوجة: ولكنهم يخافون من الأحلام. أرى أن نضيف إليها مشهداً أخيراً، وليكن فيه رقص وغناء، هؤلاء المسؤولون ولغوا في الفساد وأبطرهم المال والسلطان فهم يبحثون عن المتعة، وفي المتعة تستيقظ غرائزهم وتموت عقولهم. أضف مشهد النهاية وإلا كانت نهايتك كنهاية بطلك حسن.

المؤلف: فكرة جيدة، لنبدأ بالتنفيذ. (تبدأ موسيقا الأغنية الأخيرة)

(إظلام. ثم ترتفع إضاءة عامة، قوية وساطعة للمشهد الأخير الذي تشترك فيه المجموعة وجميع الممثلين في الرقص والغناء).

ـ أغنية ـ

المجموعة: حسن راجع، حسن راجع

راجع ليشفي المواجع

راجع يحكي حكاية جديدة

وحكاياته من الواقع

حسن راجع

حسن: حسن فيكم يا أحباب

ما تظنوه يدق أبواب

افتح قلبك حسن فيه

لكن نايم يا شباب

حسن راجع

سعيد: الحكاية اللي اسمعتوها

افهموها وحللوها

لا هي وهم، ولا هي منام

يا ما أحداثها عشتوها

حسن راجع

حسن: عالم قاسي متل الحلم

وحلم محبب متل العلم

والعدل اللي نحلم فيه

معلّق على أعواد الظلم

حسن راجع

سعيد: لا تتباكوا عاللي فات

ولا تستنوا المعجزات
نور الفجر بيطلع دوم
لمّا نريد الحياة
حسن راجع

حسن: إيدي بإيدك على الدرب
والقلب معمّر بالحب
لنجدد بنيان الدار
قبل الريح عليها تهب
حسن راجع

المجموعة: حسن راجع في الصدور
للحارات الخلف السور
والعين اللي تستنّاه
لازم تستيقظ عا لنور
حسن راجع

ـ ستارة النهاية ـ

الهوامش

[1] يحمل السواس في حلب طاستين صغيرتين من نحاس ينقر بهما نغمات محببة، ولكل سواس نغمة خاصة يعرف بها.

[2] الشوب: الحرّ

[3] مقهى الملاّخانة ملاصق لتكية الملاّخانة التي كانت تقام فيها طقوس الطريقة المولوية.

[4] كثير التجارب والإخفاقات والمصائب

[5] مثل شعبي.

[6] حمّال

[7] مثل شعبي وكانت حلب تشرب الماء من أقنية مجرورة من نبع حيلان خارج المدينة.

[8] مثل شعبي يقوله الفقراء لأولادهم لعدم قدرتهم على شراء وتموين الجبنة.

(9) لحن القد الحلبي المشهور "القراصية"

(10) مثل شعبي

(11) مثل شعبي معناه كل إنسان مسؤول عن نفسه.

(12) كلمة شعبية بمعنى: تجار شنتة (أي محفظة سفر) مهربين.

(13) عبارة شعبية كانت تكتب على مؤخرة السيارة دلالة على سرعتها.

(14) مثل شعبي.

(15) مثل شعبي معناه جاءته الحيوانية من شربه الحليب غير المغلي.

حوار مع .. عبد الكريم برشيد



عبد الناصر حسو

مهرجان دمشق المسرحي أعاد عقارب الساعة إلى الزمن الجميل

يعد عبد الكريم برشيد، أحد أبرز الوجوه المسرحية في الوطن العربي وأحد المساهمين في إصدار البيانات عن المسرح الاحتفالي، الباحث والكاتب والمخرج المسرحي والمنظر للمسرح الاحتفالي، كتب أكثر من خمس وثلاثين مسرحية، منها "عنتر في المرايا المكسورة" "ابن الرومي في مدن الصفيح"، "جحا في الرحى"، "فاوست الأميرة الصلعاء"، "عطيل الجبل والبارود" وغيرها. وله في الكتابة النقدية والتنظيرية عدة كتب منها "حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي"، "والاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة"، و"المسرح الاحتفالي"، وقد أسس فرقة الطليعة المسرحية وأخرج عدداً من العروض، نال جوائز عدة، وقد خصص مهرجان المسرح الدولي للجامعات دورته قبل الماضية بدورة عبد الكريم برشيد تكريماً لإسهاماته المسرحية، كما تم تكريمه في العديد من المهرجانات المسرحية، وآخرها مهرجان دمشق الثالث عشر للفنون المسرحية، وقدم فيه مداخلة فكرية حول المسرح والعولمة.

وخلال مشاركته الأخيرة التقيناه، وكان هذا الحوار:

□ كما هو معروف ، كانت إقامة مهرجان دمشق للفنون المسرحية ردة فعل من قبل مجموعة من الفنانين السوريين على النكسة، كذلك كانت البيانات المسرحية التي ظهرت في تلك الفترة، جاءت ضمن السياق نفسه، وبعد انهيار المنظومة الاشتراكية، وإزالة جدار برلين، في التسعينيات، وقبل ذلك أجهضت المشاريع الثقافية والسياسية في الوطن العربي وانكسرت الأحلام الفردية، ظهر إثر ذلك مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي رداً على هذه الانهيارات والانكسارات، ماذا تقول عن ذلك؟

□□ حقاً، لقد ظهر مهرجان دمشق للفنون المسرحية رداً على النكسة، وحقاً إن إبداعه هو إبداع الروح التي أعقبت 5 حزيران، وبذلك فقط كان هذا المهرجان في بدايته الأولى يؤرخ لحالة وجدانها العامة؛ والتي تجلت في الإحساس بالخيبة وبالإحباط وبالغضب على الأنظمة العربية المتقاعسة، والتي همشت الإنسان وأبعدته عن قضاياه الحقيقية، لهذا جاء المهرجان حاراً وملتزماً بالقضايا السياسية والاجتماعية، وكان مهرجاناً عربياً يحمل الروح القومية، يبشر بالقيم الخالدة، ويحاول أن يعيد للشعب العربي ثقته في نفسه، الشيء الذي جعل هذا المهرجان يؤدي دوراً سياسياً ودوراً اجتماعياً، وجعل عروبته تلقى الاستجابة من طرف الجمهور، فكان بذلك مهرجاناً شعبياً، عرف كيف ينصت إلى نبض الشارع العربي، وكيف يهتدي إلى المسائل الحقيقية للمجتمع، وكيف يصوغ أسئلة المرحلة، وأن يطرحها بشكل حقيقي، ولقد التف حول هذا المهرجان كثير من الأسماء في كتابة النص، والإخراج والتمثيل، والكتابة النقدية والتنظيرية، سعى الجميع إلى تأسيس مسرح عربي له حمولته الفكرية، وله شكله الخاص، وله لغته العربية الفصيحة، وله أهدافه وقضاياه.

لكن التحولات التي وقعت في العالم، خصوصاً في أواخر الثمانينيات، وأوائل التسعينيات، ومع سقوط جدار برلين، وسقوط الثنائية القطبية التي تقسم العالم إلى قسمين، شرق وغرب، وبعد الهجمة الشرسة للغرب على العالم، كان ضرورياً أن تظهر مهرجانات عربية أخرى، تحاول القفز على العروبة (الضيقة) إلى العالمية، وأن تفتح على المسرحيين الشباب، نافذة على العالم، وبهذا، أدخل المسرح التجريبي إلى كثير من التجارب المسرحية، وكان لهذا التجريب معنىً شكلانياً محضاً وإذ كان عبارة عن رقص وأضواء وأصباغ مدهشة، وكان بذلك غلافاً من دون محتوى فكري وسياسي.

أرى أن مهرجان دمشق في عودته، قد جاء ليعيد الزمن الذي كان، ويعيد عقارب الساعة إلى الزمن الجميل في المسرح العربي، ولكن بفارق أساسي يتمثل في الربط العضوي بين القديم والجديد، وبين الكائن والممكن، وبين الآني والآتي غداً.

ولعل هذا هو ما جعل هذه الدورة ترفع شعار "الشباب مستقبل المسرح العربي"، في الوقت الذي تكرم فيه الشيوخ، وبهذا تمد جسراً بين التجارب ولا تقفز على ما تم من منجزات ومن أبحاث ومن إبداعات أصبحت جزءاً من تراثنا المسرحي والثقافي.

والأساس هو إيجاد أرضية للحوار عبر الأزمان وعبر الأمكنة، وعبر التجارب أيضاً، فدمشق الآن ملتقى جغرافي لكل الأوطان العربية، وهو ملتقى زمني لكل الحقب التاريخية المختلفة، وملتقى فكري وجمالي لكثير من التجارب المتباينة التي من الممكن أن يحاور بعضها البعض، وأن يجادل بعضها البعض من غير أن ينفي بعضها البعض.

شكلانية التجريب

□ هل يمكننا اعتبار أن المسرح، تجريبي منذ ولادته الأولى؟

□□ التجريب معروف تاريخياً، حتى قبل ولادة المسرح، لأن العالم متجدد دائماً، وهنا أذكر مثلاً مشهوراً وهو "لا أحد يشرب نفس النهر مرتين" ولذلك نقول إنه لا أحد يعيش نفس الحالة والواقع مرتين، فالأشياء تتجدد، والتجريب ضرورة حتمية كما في إطار الشعر العربي...

الحرب الأولى في أوروبا تمخضت عنها العبثية، وحرب حزيران (1967) العربية، تمخض عنها التردد وفقدان التوازن.. ومن هنا يكون التجريب ضرورة للحالة العربية ومواكباً للتغيير.

الكلاسيكية كانت مرتبطة بالشك الديكارتي، والرومانسية قائمة على أقوال جان جاك روسو، والواقعية الاشتراكية سجينة ماركس، والسيريالية تؤمن بعلم النفس، واللامعقول يؤمن بالوجودية... أما التجريب فليس له رصيد، وعليه أن يبحث عن شيء يستند إليه ويقوم عليه، ومن هنا فهو يتصف بالصعوبة، وهو حتى الآن، شكلي لا يقف على أرض صلبة.

وعلى مستوى الشكل، نلاحظ الشكل المغاير للنص، فالكلاسيكيون اعتمدوا على البداية والوسط والنهاية، واعتمد المحدثون على البداية والنهاية فقط، بينما لجأ العبثيون إلي الشكل الدائري.. فماذا يفعل التجريبيون؟

□ ما هي ضفاف وآفاق التجريب في المجتمعين: الغربي والعربي؟

□□ التجريب في الغرب من أجل تحطيم

المسرح للسائد الموروث.. أما عندنا فهو بلا رصيد يثور عليه... ومن هنا علينا أن نبدأ بالتأسيس أولاً... ولذلك فنحن لا نزال في أفق التجريب.

بيانات.. بيانات

□ انتهى زمن البيانات المسرحية العربية لأسباب كثيرة، رغم ذلك يواظب المسرح الاحتفالي على صدور بياناته. من أي منطلق وكيف وهل يمكن أن يجدد نفسه في الألفية الثالثة؟

□□ أول بيان احتفالي كان في ربيع 1976، وبعد ذلك صدر بيان جماعة المسرح الاحتفالي في مراكش في ربيع 1979، وتوالت البيانات في ما بعد وصولاً إلى اللحظة الحالية، وكان كل بيان يحمل طابع اللحظة التاريخية التي ينتمي إليها، وبذلك كان مختلفاً عما سبقه، كان إضافة كمية ونوعية لما سبق من بيانات، لذلك يمكن أن نقرأ بيانات السبعينيات بشكل مختلف عما يمكن أن نقرأ بيان الثمانينيات أو التسعينيات أو الألفية.

البيانات الأولى، كانت مسرحية أكثر، تطرح قضايا إبداعية وتقنية، وكانت تتمثل يكون إخراجاً ونصاً ونقداً، في المسرح الاحتفالي، وحاولت أن تعطي رؤية لما يمكن أن يكون منهجاً في المسرح التمثيل الاحتفالي، وأعطت رؤية فيما يخص تأثيث الفضاء المسرحي، كما حاولت هذه البيانات أن تتمثل معنى الجمهور ومعنى التلقي المسرحي، وحاولت أن يكون لها تصور عن الفضاء المسرحي وعن البناية المسرحية التي من الممكن أن تبنى وفق رؤية جديدة، يمكن أن تكون لها علاقة بالمساجد وبالمقاهي وبالأسواق وبالحمامات وبكل الفضاءات العربية والإسلامية التي تشكل فضاءنا اليومي.

أما بالنسبة للبيانات الجديدة، فهي لم تعد تتحدث عن الاحتفالي بقدر ما تتحدث عن الاحتفالية، أي من المنظومة الفكرية والفلسفية التي تتعدى المسرح الموجود إلى مسرح الوجود في عموميته وشموليته، لذلك، المسرح الذي يتضمن وجود المدينة الفاضلة، ووجود الأخلاق الاحتفالية، ويبشر بالمؤسسة السياسية الاحتفالية الجديدة، ويبشر بعلاقات إنسانية وسياسية مختلفة في المجتمعات الجديدة، ويحاول أن يقاوم هجمة العولمة، وأن تكون هذه البيانات دعوة للتأكيد على القيم الرمزية الإنسانية الحقيقية، بدلاً من الانخراط في ثقافة الاستهلاك وفي ثقافة التبضيع وثقافة كل شيء.

من هذا المنطلق، أصدر الاحتفاليون بيانات جديدة تتحدث عن الاحتفالية كفلسفة جديدة لهذا الواقع الجديد، فكان أن أصدر بيان تازة للاحتفالية المتجددة، وصدر بيان في حجم كتاب يحمل عنوان زمن الاحتفالية، وهناك كتابات وأدبيات متعددة ومتواصلة، تحاول أن تجمع بين المسرح الفن ـ المسرح الوجود.

□ هل البيانات المسرحية التي صدرت في ذلك الزمن تتعارض مع بعضها أو أنها تتجاور لتشكل رؤية تأصيلية للمسرح العربي؟

□□ في الواقع لا أقول تتعارض، بقدر ما أقول تتكامل، لأن لكل هذه البيانات والدعوات لحظة زمنية واحدة، وفضاء فكرياً وسياسياً واحداً، وبالتالي تتحدث عن نفس اللغة نفسها، وتنطلق من المنطلقات نفسها، وهذا لا يمنع أن تختلف في التفاصيل الصغيرة، فالكل يتفق على ضرورة التأسيس المسرحي الجديد، والكل يتفق على ضرورة ربط المسرح بالحياة العامة، والكل يتفق على ضرورة أن يكون هذا المسرح قريباً من الناس ومن لغتهم، والكل يتفق على أن المسرح العربي مجال مفتوح للتجديد والتجريب، لكن الكل يختلف في الأساسيات التي تقدمها كل جهة.

المسرح بين العالمية والعولمة

□ المسرح عالمي بامتياز وليس عولمياً، كونه ينبع من الواقع المحلي، ويكرس الخصوصيات والهويات، ما رأيك في ذلك؟

□□ عادة نخلط ما بين المحلي وما بين العالمي، وما هو إنساني، المعروف ما هو محلي يمكن أن يكون عالمياً، مثلاً عندما كتب شكسبير مسرحياته لم يخطر بباله أن يكتب بغير اللغة الإنكليزية، ولغير الشعب الإنكليزي في ذلك الوقت، وكذلك الشأن بالنسبة لغوته في ألمانيا، وبالنسبة لـ كالديرون دي لاباركا في أسبانيا، وبالنسبة لموليير في فرنسا وغيرهم.

كل واحد من هؤلاء، كان ينطلق من لغته ومن تراثه ومن ثقافته، ولكنه كان يتفاعل مسرحياً مع ما يكتب بوعي إنساني شامل، وهذا ما جعل إبداعاتهم تصل إلى كل الناس في العالم.

نجيب محفوظ مثلاً محلي إلى أقصى الحدود، كتب بالعربية، ورواياته لا تغادر حارات القاهرة، استطاع أن يبلغ العالمية. والشيء نفسه يمكن تحقيقه بمسرح عربي، قد تكون محليته مدخلاً للعالمية، لأن الآخر سيجد فيه شيئاً مختلفاً، وأن ذلك الشيء المختلف سيجعله متعاملاً معه بشكل إيجابي، لا أن تنتج مستنسخات كربوناتية بدعوة العالمية، فإن ذلك سيسقطنا في التبعية والاجترار والتكرار، وسيجعل مسرحنا بلا طابع، وبالتالي لا يمكن أن يكون إضافة حقيقية إلى المسرح العالمي الذي ينبغي أن ننخرط فيه، وأن نضيف إليه رؤية جديدة وحساسية جمالية مغايرة، ولهذا يكون السبيل الوحيد للانخراط في العالمية، هو أن نقرأ هذا الواقع وأن نتمثل التراث العربي والكوني، ونحاول أن نفهم العصر ونعبر عنه بلغتنا المسرحية المغايرة.

مركزية العولمة

□ يبدو أن الفن المسرحي، نموذج خصب لحوار الثقافات رغم هجمة العولمة الشرسة، ومبدأ الحوار هو البحث عن نقاط التلاقي بين الثقافات، هل توافقني الرأي في ذلك؟

□□ المعروف أن المسرح أساساً هو حوار، والحوار يقوم أساساً على وجود الأنا والآخر، وبالتالي، فهو يعترف بالاختلاف والتعدد والتنوع، وبكل الغنى في هذا الاختلاف، لكن العولمة، هي ضرب للاختلاف والتعدد والتنوع، فهي هيمنة، وهي إقصاء للأصوات الأخرى، وهي مركزية تلغي كل الهوامش، وبذلك فهي تفرض ثقافة نمطية تقوم على أساس مسرح وحيد وأوحد لا يمكن الخروج عليه.

في حين أن المسرح، هو فضاء ديمقراطي، يقوم على أساس الاختيار الحر والواعي والمسؤول، ولهذا فمن الضروري أن نؤكد على روح المسرح، وروح المسرح هي الحياة، والحيوية، في حين أن العولمة، تؤكد على الشيء وعلى الآلة، وعلى الصورة، وبهذا، فهي تعطي كل الأهمية للإعلام والإعلان الدعائي، وليس للاحتفال الثقافي، وهكذا يهرب كلهم من المسرح إلى المسلسلات التلفزيونية وإلى الإشهار، ويكون هذا على حساب فنية المسرح، وعلى روح اللقاء الاحتفالي الشعبي، ذلك أن الصورة تعوض الحياة، والسلعة تعوض القيم الرمزية.

مسرح بحت فقط!

□ منذ سنوات ظهر مصطلح (عصر الصورة)، فاصطحب على المسرح، وقامت تجارب عديدة تعتمد على لغة الجسد وعلى خلق مناخ سينوغرافي على الخشبة قد ينتمي إلى اللوحة التشكيلية أكثر من انتمائه إلى العرض المسرحي وسمي بـ (مسرح الصورة)، وكان حياتنا كلها صور، هل وجد هذا المصطلح مكاناً له في المسرح الاحتفالي العربي؟

□□ ليس هناك مسرح الصورة، ولا مسرح الكلمة، هناك مسرح فقط، لماذا لا نسميه سينما أو تلفاز أو مسلسلاً! المعروف أن المسرح كان فناً شاملاً

في بدايته الأولى، كان يجمع الكلمة والرقص والغناء والحركات التعبيرية، لكنه استطاع أن يولد تجارب ومسارح متنوعة، فجاء التعبير المسرحي بالرقص يحمل اسم (باليه) وجاء التعبير المسرحي بالغناء يحمل اسم الأوبرا والأوبريت، وجاء التعبير المسرحي بالجسد ليحمل اسم بانتومايم، وإذا كان ضرورياً أن يظهر مسرح جديد للصورة، فليكن لـه اسم جديد، أو فن تعبيري جديد وليترك المسرح للمسرحيين.

□ انتشر المسرح الاحتفالي في الوطن العربي نوعاً ما في السبعينيات والثمانينيات من القرن الماضي، الملاحظ أن بعض التجارب تعتمد على الاحتفالية حتى الآن أيضاً، هل ترى أن انتشاره كان ردا على التبعية الغربية أو أنه نابع من الإيمان العميق بالتجربة الاحتفالية، كيف تفسر هذا الانتشار الخجول؟

□□ يمكننا القول إن للمسرح العربي وعياً حقيقياً بما يفعله كثير من المسرحيين العرب، سواء من الكتاب أم من المخرجين، أم من الممثلين أم من النقاد، وإلى جانبهم هناك مجموعة من المسرحيين الذين لا يعرفون التمفصلات التي تربط مسرحاً بمسرح، أو تميز تجربة عن الأخرى.

لذلك هناك معرفة، وهناك جهل أيضاً، وكثير من المسرحيين العرب يمارسون مسرحاً احتفالياً من غير أن يعوا ذلك، وكثير من يدّعون الانتساب إلى الاحتفالية، وهناك من يمارس هذه الاحتفالية، ويخجل من أن يعلن عن ذلك، وهناك أسماء كثيرة تمارس الفعل الاحتفالي عن معرفة وعن وعي وفهم سابقين، وهي بذلك تنخرط في الحركة النضالية في هذه التجربة المسرحية، فلم يكن سهلاً على الاحتفالية أن تفرض نفسها على الحياة العربية، ذلك لأنها واجهت في بداياتها الأولى مقاومة عنيفة خصوصاً من طرف المسرحيين الأيديولوجيين والذين كانوا يعتقدون أنه لا سياسة بعد الماركسية، ولا مسرح بعد بريشت، ولا اجتهاد وتنظيرات بعد الاجتهادات الغربية والأوروبية.

ثقافة الاستهلاك

□ يبدو أن الكتابة المسرحية في طريقها إلى الاضمحلال بعد أن تبوأ المخرج مكانة مرموقة في الفن المسرحي، حتى هارولد بنتر، الفائز بجائزة نوبل عام 2005، قال هناك العديد من النصوص المسرحية في العالم لذلك لا يكتب النص المسرحي، ما السبب برأيك؟

□□ هذا يعود إلى الثقافة العولمية الجديدة التي تؤكد على التشيؤ وعلى التسليع في المسلسل التلفزيوني تكون النصوص أوراقاً كثيرة، يتم العمل عليها، ثم تلقى في السلة بعد الانتهاء منها، أي لا معنى لها، في حين أن النص المسرحي يمتلك قيمة أدبية وفكرية وتوثيقية متواصلة في التاريخ، ومسرحيات شكسبير ولاباركا ولوب دي فيغا بعد عدة قرون ما زال المسرحيون يعيدون إنتاجها وقراءتها ومقارنتها بأشكال مختلفة، لكن (السيناريوهات) التي تبنى عليها الأعمال التلفازية تنتهي بانتهاء تصوير أي عمل من الأعمال.

لذلك، ثقافة السوق حالياً، هي التي تحول أي شيء إلى بضاعة، وترى أن البضاعة يجب أن تستعمل وتلقى، مثلاً تشتري ولاعة (قداحة) تؤدي وظيفة، ثم تلقي بها.

الآن، اختفت مجموعة من المهن في الأسواق مثل الساعاتي.. لأن العالم هو عالم الوفرة، الكل يكتب والكل يصبح مخرجاً والكل يصبح منتجاً، اختلطت الأشياء واختلط الحابل بالنابل، وأصبح الجيد هو الذي يباع بالثمن الأغلى.

لذلك نقول أن قيمة النص، هي مرتبطة بثقافة السوق، وهذا النص هو قيمة فلسفية أدبية رمزية في مجتمعات استهلاكية يؤمن بالماديات، الصورة شيء مادي، الكلمة شيء معنوي، وعليه، فهذا النص سيجتاز مرحلة صعبة من حياته، لكن هذه المرحلة لم تعمر طويلاً، لأننا لا نعرف ماذا سوف يكون مستقبلنا، فهذه العولمة تقاومها الآن حركة نضالية قوية سواء من طرف الحركة

المقاومة للعولمة الوحشية أم من طرف حزب الخضر الذي يدافع عن الطبيعة والحياة. فالمستقبل يمكن أن يبشر بكل المفاجآت.

المستقبل للمسرح العربي

□ ما مستقبل المسرح العربي بعد هذه الوقفة السريعة حول الاحتفالية؟

□□ أقول شخصياً إن المسرح العربي الحقيقي لا يمكن أن يوجد إلا في المستقبل، فهو لا يملك من الماضي إلا الشيء القليل، وبالتالي، فهو غير مكبل وغير مقيد بماض ميت، ورؤيته نحو الآتي، وهو انفتاح على الممكن، ومحاولة لتأسيس مسرح عربي جديد، لذلك كل ما نشاهده اليوم حتى بالنسبة للأعمال غير المكتملة، تشكل ركاماً كمياً سيؤدي إلى التغيير الكيفي مستقبلاً، هناك حاجة إلى إيجاد مسرح جديد، وهناك شباب يجتهد، حقاً هو شباب منبهر بالمسرح الغربي، لكن الانبهار لن يستمر طويلاً، فهو محدود بالزمان والمكان، وغداً سيستيقظ المسرحيون ويرون بأن المسرح الغربي التجريبي هو مسرح ينطلق من الشعور بالخواء الفكري والروحي، وهذا ما جعل ذلك المسرح يؤكد على الأضواء والألوان والأصباغ وعلى الحيل السينمائية والتقنية والشكلانية، وكل ذلك هروب، إلا إذا قال شيئاً ما لـه وجود حقيقي في حياة الناس، فالشكل وحده لا يكفي والمسرح كشكل فني تعبيري لا يمكن أن يستقيم إلا إذا طرح أسئلة حقيقية، ووقف أمام مسائل وجودية واجتماعية وسياسية لها وجود على أرض الواقع، وبذلك أقول: كل المستقبل للمسرح العربي الآتي غداً، وهذا لا يمنعنا من أن نقول إن المسرح الممكن غداً هو المسرح الذي يمكن أن يتحدى تجارب اليوم؛ وأن يكون أعلى قامة منها وأكثر صدقاً منها أيضاً.



لقاء مع الفنان والمسرحي

يوسف العاني

عصمت كامل إسماعيل

"إن عمر المبدع يقاس بلحظة إبداعه الأولى" عبارة قالها الفنان العراقي يوسف العاني (1927/7/1) لتنطبق عليه فيما بعد، فهو يعتبر لحظة ميلاده الحقيقية التي يحتفل بها يوم صعد المسرح لأول مرة وذلك في 1944/2/24، حيث قدّم أولى مسرحياته (القمرجيّة) - لاعبو القمار - وقام بإخراجها والتمثيل فيها وهو ما زال بالثانوية، تخرج كلية الحقوق ودرَّس في الوقت نفسه بـ(معهد الفنون الجميلة) حيث أسهم في تأسيس (فرقة الفن الحديث) مع الفنان (إبراهيم جلال) عام 1952، هذا المسرح المنحاز للناس تأليفاً وتمثيلاً ومنهجاً، متبنياً مشاكلهم الاجتماعية من خلال تسليط الضوء عليها.

اعتقل مع عدد من المثقفين العراقيين في معسكر (السعدية العسكري) إثر نشاطه السياسي والغني المسيّس، غادر العراق بعد خروجه من المعتقل إلى الدول الاشتراكية كالاتحاد السوفياتي سابقاً وألمانيا الديموقراطية حيث تعرّف إلى مسرح (البرلينر الإنسامبل) مسرح بريشت Bricht. وبعد ثورة 14 تموز عيّن مديراً لمصلحة السينما والمسرح حتى عام 1963 ليسافر إلى لبنان بعد خروجه من المعتقل مرّة أخرى حيث تعرّف عن قرب إلى أعمال الرحابنة التي أثرت فيه ودفعته إلى الاستفادة من التراث الشعبي بحكاياته وأجوائه الملحمية التي تجلّت في مسرحيته (المفتاح) كما تأثر بالمسرح التسجيلي في مسرحية (الخرابة) حيث حوّل المسرح قاعة ومنصة إلى معرض (للبوستر) السياسي والصور واللافتات واستخدم شاشة على الخشبة لعرض (سلايدات) توضيحية تقدم الصور والوثائق على هامش أحداث المسرحية.

إن المتابع لمسيرة العاني يجد أن إبداعه امتد إلى التلفاز والسينما فله رصيد كبير من التمثيليات التلفازية، وخمسة عشر فيلماً، ويعد فيلمه (سعيد أفندي) من أهم وأقوى الأفلام العراقية حيث كتب السيناريو والحوار عن رواية (الأشجار) لإدمون صبري ومثل دور البطولة فيه.

ولهذا لا يمكن الحديث عن المسرح العراقي دون ذكر تجربة ودور الفنان يوسف العاني، ولتسليط الضوء على تجربته، كان هذا اللقاء...

□ بدايتك كانت بمسرحية من تأليفك (القمرجيّة) ولم تتجاوز سبع عشرة سنة، أي إنك بدأت ككاتب وممثل ومخرج في آن واحد. ما الركائز التي اعتمدت عليها؟ ألم يكن هناك مسرح أو فرق مسرحية تقدم نصوصاً عالمية أو عربية تأثرت بها؟

□□ كانت تجربتي الأولى عبارة عن مغامرة، ودون حساب مني لمتطلبات عرض نص كنت قد كتبته سلفاً هو (القمرجيّة) وذلك في احتفالية للطلبة الجدد في 1944/2/24 في الثانوية المركزية وبرعاية جمعية العلوم فيها، هذه الاحتفالية تقام ليتعارف الطلبة بعضهم إلى بعض، فقدمت النص إلى مدرس العلوم الذي قبل فكرته.

بعد الموافقة وجدت نفسي أمام الأمر الواقع، كيف أعمل؟ لا أدري؟ حيث لم يكن بيننا مخرجٌ في ذلك الوقت، فتصديت لهذه المهمة، رغم عدم معرفتي

بالإخراج، وما الإخراج؟ أما بالنسبة للتمثيل فكان عبارة عن تقليد للشخصيات التي كنّا رأيناها على شاشة السينما، فاخترت بعض الشباب الموهوبين وهم ليسوا بممثلين، وبدأنا العمل على النص نقرؤه ونحفظه، وعلى اعتبار أنني المخرج الذي يقود حركتهم كنت أعطيهم بعض الملاحظات أحياناً بين فترة وأخرى، ولم أكن أدري إن كانت صحيحة أم لا! لكنني أعتقد بأهميتها لا أكثر ولا أقل.

وعندما قدمنا العرض كنت في كل مشهد أتقمص شخصية ممثل شاهدته وأكون ذاك الممثل، تارة أكون يوسف وهبي مثلاً وتارة أخرى أكون نجيب الريحاني، ولا أدري كيف أنتقل بين هذه الشخصية وتلك ولكنها تأتي عبر الذاكرة.

فبعد انتهاء المسرحية اكتشفت أني لم أمثّل وإنما كنت مقلداً كما هي عادتي حيث أقلّد المدرسين في المدرسة أو بعض النسوة اللاتي يأتين إلى بيتنا، كيف يتحدثن؟ وكيف يتحركن؟ حتى وصل بهنّ الحال أن يسكتن عندما أدخل البيت كي لا أقلّدهن. هذه الحالة ولّدت لدي شعور أنني طارئ على ما يسمى ممثل أو بالأحرى التمثيل، بل مجرّد مقلّد كما قلت آنفاً.

□ تعميقاً للسؤال السابق، هذا يعني أنكم لم تطلعوا على مسرح سابق ولم تحضروا مسرحية لأية فرقة تقدم نصوصاً عالمية أو محلية، وهل هذا يعني أنكم انطلقتم من السينما إلى المسرح وليس من المسرح نفسه؟

□□ تماماً الانطلاق كان من السينما إلى المسرح، لأن المسرح الذي كان شائعاً كان ضئيلاً، حيث لم تكن هناك مسارح وإنما كان المسرح في المدرسة، فجاء مسرحنا في ذاك الوقت مسرحاً مدرسياً، وأستطيع القول إنه مسرح مثقف لأن الذين يشرفون عليه هم مدرّسو التاريخ والجغرافيا والأدب العربي، فكان الاتجاه تربوياً تثقيفياً إلى حدٍ ما كما نسميه الآن مباشرة في الطرح.

□ بما أن عملك الأوّل عبارة عن تجربة إلا أنّها رسمت طريقك في المسرح، ما التحول الذي طرأ على وعيك وقتها؟

□□ تعلّمت من هذه التجربة شيئاً مهما وذلك عندنا سألني مدرس العلوم: ماذا كنت تريد أن تقول من هذه التمثيلية؟ أجبته: كما رأيت يا أستاذ. عندها قال: لا، أنت أظهرت الشرطي مرتشيا وهذا يعني موقف ضد الحكومة، فأنت بهذه التمثيلية تعتبر معارضاً للحكومة وهذا ممنوع...

هذا السؤال نبهني إلى وظيفة المسرح، أي إن المسرح يمكن له أن يكون ضد المواقف السيئة في المجتمع حتى ضد القرارات غير الصحيحة الصادرة عن الحكومة وبذلك يكون المسرح فعلاً معارضاً أو ذا موقف سياسي وفي الوقت نفسه وسيلة لإمتاع وتثقيف المشاهدين.

من جهة ثانية اكتشفت بعد انتهاء المسرحية أنني لم أكن شيئاً، فلم أكن ممثلاً ولا مخرجاً، وانطلاقاً من هذه التجربة عرفت أن الإخراج علم وفن قائم بحد ذاته، ولأنني بحاجة إلى ثقافة مسرحية دخلت (معهد الفنون الجميلة) بعد أن تخرجت في كلية الحقوق وفي الفترة نفسها التي كنت أمارس فيها مهنة المحاماة كنت أذهب إلى المعهد ليلاً، وبدأت أقارن بين ما عندي من خلفية فكرية وفنية وبين ما أتلقاه من المدرسين الذين يدرّسون فن المسرح، فن التمثيل والإخراج وتاريخ المسرح، لكني لم أتخرج فيه إذ فصلت لأسباب سياسية، غير أننا استطعنا في تلك الفترة تأسيس فرقة مسرحية (فرقة المسرح الحديث) سنة 1952 برئاسة المرحوم إبراهيم جلال مع مجموعة من الشباب وكنت سكرتير الفرقة وقتها، هذه الفرقة التي كان سبيلها الإمتاع أولاً ونقد الظواهر السيئة في المجتمع ثانياً وخاصة الموجودة بين طلبة الجامعات فكانت البذرة الأولى لمسرح عراقي حديث.

□ كثيراً ما تحدثت في لقاءاتك عن قضية اليتم في حياتك التي ساهمت في بلورة شخصيتك، ما الأثر الذي تركته في مسيرتك الإبداعية؟

□□ طبعاً، أنا الآن أدق باب الثمانين عندما

أتذكر طفولتي وكيف بدأت مسيرتي سواء في الدارسة أم في المجتمع، أتذكر أنني أشعر بفراغ كبير لأن الصغير مهما يكن مدللاً من قبل الآخرين لا يشفع له ذلك عدم وجود الأم بالذات.

الأب فقدته وأنا صغير جداً، أتذكره كما الخيال وهو مسجى على فراشه حيث أُخذت إلى أقاربي في مدينة الفلوجة، هناك عَلمتُ أن والدي قد توفى، لكن أمي بقيت معي مدة أطول حتى الصف الثاني الابتدائي السنة التي مرضت فيها والدتي ونُقلت إلى المستشفى، أتذكر كيف ذهبت لزيارتها حاملاً شهادة امتحان نصف السنة حيث كنت الثاني في الصف الثاني فرحت بي كثيراً، حتى إن الممرضة أبقتني بعد انتهاء مدة الزيارة لفترة طويلة، وكأنها تعطيني فرصة وداعها الأخيرة وبعدها بفترة توفت والدتي، هذه الحالة عند الطفل تبقى مؤثّرة في حياته فأي إزعاج يعترضه أو تلكؤ ما، يشعر أنه لو كانت أمه موجودة لتغير حاله، وقد رافقتني هذه الحالة لفترة طويلة كنت أحتاج فيها إلى هذه الأمومة وهذه الرعاية، لذلك كثيراً ما ذهبت إلى قبر أمي، أبكي عندها، أتحدث معها. هذا ما ولّد لدي الإحساس بقيمة الأم حتى وصل بي الحال أنني لم أظهر يوماً في مسرحية من مسرحياتي أماً سيئة أبداً. وإذا حدث وإن جاءت الأم سيئة، لا أُظهرها على خشبة المسرح، إنما يأتي ذكرها عرضاً.

لكن الإنسان عندما يعي الحياة ويعرف مجرياتها تصبح المسألة طبيعية، أجل بقيت مسألة اليتم عندي حالة أليمة وظلّت الأم وإلى الآن مقدسة في نظري.

□ هل نفهم من الحديث السابق أن حياتنا لا تحتمل وجود أم سيئة يتم معالجتها كشخصية في النصوص المسرحية أو على خشبة المسرح؟

□□ لا، طبعاً، توجد مثل هذه الأم بيننا.

□ أما زلت ترفض طرح فكرة مسرحية تكون الأم فيها سيئة؟

□□ لا، لا طبعاً، غير أنني أظهرها بصيغة لا تسيء للأم كأم بشكل عام، وإنما كفرد بالمجتمع، إنسانة موجودة بيننا لكنني لم أكن أركز على الأم السيئة إطلاقاً حتى في سيناريو الأفلام التي كتبتها تظهر الأمّ أو (يقال عنها أنها ابنة فلانة التي ماتت، لكن مع الأسف لم تعرف أن تربيها جيداً، لأنها بحاجة إلى تربية) بهذه الصيغ البسيطة التي لا تترك أثراً عند المتلقي أو عند المشاهد بأن الأم هي السيئة بالمفهوم العام، ورغم ذلك فالأم السيئة واردة كفكرة في كتاباتي.

□ بالانتقال إلى مرحلة أخرى هامة في مسيرتك المسرحية، ألا وهي زيارتك لألمانيا الديموقراطية، يقال: "إنك كنت قريباً من مسرح بريشت Bricht البرلينر الإنسامبل"؟.

□□ لا، لم أكن قريباً منه ، وإنما كنّا نسمع ببريشت ولا ندري مَنْ هو بريشت، فبعض الكتاب الذين قدموا بريشت كانوا يغالون بصعوبة هذا المسرح، حيث وصل بنا الحال إلى أن نخاف من بريشت ومن مسرحه، فكان لديّ فضول أن أكتشف هذا الغموض الذي لا يصلنا منه سوى الترهيب إن اقتربنا منه.

البداية كانت الذهاب إلى موسكو في مهرجان الشبيبة الديموقراطي وكنت رئيس الوفد العراقي، ومن هناك طلبت الذهاب إلى ألمانيا الديموقراطية حيث رُحِّب بي كفنان مسرحي، فبدأت بالتعرّف إلى هذا المسرح شيئاً فشيئاً بالمشاهدة أولاً، ومن ثم استطعت أن أنفذ إلى هذا المسرح وأن ألتقي بـ(هيلينا فايغل) **Helina Vaigle** زوجة بريشت التي كانت مشرفة على مسرح (البرلينر الإنسامبل) وهي السيدة الأولى في هذا المسرح، وكان من الصعوبة أن تلتقي بها، حتى إن مرافقتي قالت لي عندما طلبت أن ألتقي بـ هيلينا فايغل: "ليتك تطلب مني لقاء رئيس الجمهورية، فهذا أسهل "لأن هيلينا لديها أشغال كثيرة، فطلبت من مرافقتي أن توصل هذا الطلب لها، وحينما وصل طلبي لـ هيلينا فايغل بادرت السيدة وطلبت لقائي فوراً، لأنها عرفت أنني مسرحي شاب من العراق يريد أن يتعرّف

إلى مسرح بريشت، فالتقيت بها، لكن المشكلة التي واجهتنا هي: كيف تستطيع هيلينا فايغل وكان معها المخرج مانفرد فكفِرت Manfred Weckwert، أن يقربا لي مسرح بريشت، لأنها كانت قد سألتني: ماذا تريد أن تعرف في مسرح بريشت؟ قلت لها: إني لا أعرف شيئاً عنه. سألتني: أية مسرحية تعرفها بالعموم؟ فقلت لها: عطيل.

فبدأت تسألني عن فهمنا لهذه المسرحية باعتبار أننا كنا مسرحيين تقليديين فعرضت لها تصوري، عندها بدأ مانفرد فكفرت Manfred Weckwert يشرح لي النقيض لهذا التصور، يعني أن يكون العرض بمخاطبة الجمهور، وتحريك أذهانهم لكي يقول رأيه في مسرحية (عطيل) أي من هو صاحب الحق ومن الحق ليس في صالحه، فقربا لي هذا الفهم بأسلوب سلسل ومحبب، وبعدها فتحت لي أبواب مسرح (الإنسامبل) فشاهدت التدريبات والبروفات وشاهدت كل ما يعرض على مسرح لهذه الفرقة، كما كونت أصدقاء مثل إيكهاردت شال Eckhardt Schall نجم مسرح بريشت.

□ بعد عودتك إلى العراق هل حاولت عرض إحدى مسرحيات بريشت على مسارحه؟

□□ أجل، قمت بتمثل دور بونتيلا في مسرحية (السيد بونتيلا وتابعه ماتي) ومن محاسن المصادفات أن يكون إكهاردت شال نجم مسرح بريشت مثل دور بونتيلا ولتمر السنون فأقف على المسرح عام 1974 بالعراق وأمثل الدور نفسه الذي مثله هذا الممثل سابقاً، ولكنني وبكل صراحة مثّلت بونتيلا لا كما مثله إيكهاردت شال؟ وإنما بصيغة أخرى، انتبه لها مدير فرقة فايمر الألماني الذي كان حاضراً في مهرجان دمشق المسرحي الذي عرضت فيه المسرحية أيضاً.

فسألني إن كنت قد شاهدت إيكهاردت شال حينما مثل بونتيلا، فأجبته بأني شاهدت المسرحية مرتين، فسألني لِمَ لمْ أمثل الدور كما مثّله إيكهاردت شال، بصراحة لم أحبّ هذا السؤال، فأجبته بشيء من الجفاء: أنا يوسف العاني وأنا ممثل عراقي وعربي وإيكهاردت شال ممثل ألماني، وبالنسبة لي فإن أيكهاردت شال فتح لي قوى ومنافذ لأتعرف إلى هذه الشخصية من خلال تمثيله لها، بحيث لا أكون (هو) وإنما أبقى على طريقتي ومعرفتي، شرط أن أعي ما هي هذه الشخصية؟ وما هو بريشت؟

عندها اعتذر مني وقال: لاحظت في هذا العرض أن هذه المسرحية المؤلفة من قبل بريشت والألمانية ثانياً كانت كما لو أنها مسرحية عراقية لكن بريشت موجود فيها وهذا هو المطلوب.

□ هل تأثرت ببريشت على صعيد أسلوب الكتابة أو الإخراج والعرض المسرحي؟

□□ ليس كلياً، لم يكن هذا التأثير في كل ما أكتبه أو كل ما أمثله لكن استيعابي لطريقة بريشت وليس للأسلوب، فـ بريشت ليس له أسلوب وإنما عنده طريقة يكون فيها المضمون الذي يُعرض من خلال الأداء بالتمثيل والإخراج لا يبتعد عن الجانب الفكري الذي يجب أن يتوفر في هذا المسرح، وأن تكون هناك طرق لإيصال فكرة هذه المسرحية ليس بالاندماج وإنما بالتغريب، ومن ثمّ بالتمرين المتواصل وبالقدرة على إشعار المتلقي أن ما يتم إمامه هو تمثيل وليس كطريقة ستانسلافسكي التي هي الاندماج...الخ.

عندما عدت إلى العراق كانت المدرسة البريشتية أمامنا ننهل منها ما نريد لاسيما وأن المخرج الذي تعاملنا معه إبراهيم جلال كان قد درس بريشت أيضاً، وقاسم محمد الذي مثل (ماتي) وأنا لي معرفة واسعة في هذا المسرح فبدأنا نقدم المنظور البريشتي وفق متطلبات الممثل والمشاهد العراقي لأن بريشت طرح فنين في دراسته، فن التمثيل في المسرح وفن المشاهدة، فإن لم تكن المشاهدة واعية ومدركة لما يقدم إليها، لما فعلنا شيئاً، حيث عملنا على تطوير هذه الحالة وتقريبها من المشاهد من جهة ومن

المؤدين على المسرح وكذلك العاملين في هذا المسرح.

□ بعد عودتك من فترة المنفى...؟

□□ لا، لا أسميها منفى.

□ إبعاد؟

□□ هي إبعاد من الداخل، فحولت هذه الفترة فترة الهجرة إلى وسيلة للتعلم، فلم أترك مكاناً فيه مسرحاً أو فيلماً أستطيع أن أستمتع به أو اقتبس منه شيئاً يفيدني إلا وفعلته.

□ بعد عودتك إلى العراق وتحديداً بعد ثورة 1958 جئت (كرئيس لمصلحة السينما والمسرح)؟

□□ لا، وإنما عينت مديراً لمصلحة السينما والمسرح، لا بل أنا أسست هذه الدائرة وكتبت نظامها الأساسي ـ باعتبار أني محام ـ وصغته ثم عرضته على مجلس الوزراء في ذلك الوقت فوافقوا على تأسيس هذه المؤسسة وعينت أنا مديرها.

□ باستلامك لهذا المنصب ألم تكن الإدارة عائقاً للمبدع الذي فيك، وأنت الذي أكدت على أن (المبدع شرطه الحرية)؟

□□ لا، بالعكس، هذا المنصب يختلف عن المناصب الأخرى فهو ليس منصباً سياسياً وإنما منصب لخلق حركة في مجال السينما والمسرح في العراق أنا أقودها، الأمر الثاني استعنت في هذه المؤسسة بكفاءات عالية في الإدارة وفي الحسابات هذان الأمران لا أتقنهما، فاعتمدت على هؤلاء لأنهم أصدقائي فكانوا حريصين عليّ وعلى المؤسسة وبالتالي سرنا بشكل متواز في سبيل أن نحقق ما نريده، كما تبنّت المؤسسة كل الانتاجات المسرحية التي تقدمها الفرق، بمعاونة مالية بحيث لا تتحمل هذه الفرق مسؤولية الأعباء المادية، وإنما تكلّف فقط بإنجاز مسرحية وعرضها على المسرح، فكان دوري مساعداً للحركة المسرحية، أما بالنسبة لي فقد مثلت على المسرح شخصيات شعبية مغرقة في شعبيتها مثل (سندران) ومسرحيات أخرى، بالإضافة إلى فيلم (أبو هيلة) التي قمت بكتابة السيناريو له كما مثلت فيه، لذا لم أشعر بأن هذا المنصب قد أعاقني لكنه أتعبني لا أكثر ولا أقل.

□ في الفترة الواقعة بين 1963-1967 ذهبت إلى لبنان وأقمت فيه، وهي فترة زاخرة تعاملت فيها مع الرحابنة، حدثنا عن هذه الفترة، وما الذي أضافته لك؟

□□ خرجت من العراق بعد أن اعتقلت فترة طويلة طلباً للراحة فقصدت لبنان، ومع مرور الوقت أحسست أن الراحة وحدها ستقتلني وأنني بحاجة إلى العمل، إلى الحد الذي وصل بي سوء الظن بأني (أنا انتهيت) كنت أتكلم وأعتقد أن صوتي لا يُسمع وأحسست أن أصابعي لا تستطيع أن تمسك القلم وتكتب، حتى ذاك اليوم الذي خرجت فيه مع أقربائي لأُسرّي عن نفسي، بالمصادفة كان هناك عرض مسرحي للرحابنة (الليل والقنديل) أعجبني، لا حقيقة أذهلني حتى إني ـ بصراحة ـ بكيت، وبعد عودتي بالليلة نفسها قررت أن أكتب عن هذه المسرحية، أمسكت الورقة وبدأت أكتب نقداً عن الجانب المسرحي والإخراجي، في المسرحية ـ لا يشمل الغناء والموسيقا ـ وكيف يمكن أن يكون العرض والطرح عالياً لو أخرج المسرحية مخرج مسرحي بأن يصار إلى تحويل هذه المسرحية التي تحتوي على أغانٍ إلى مسرحية غنائية Musical play بحيث تكون الأغنية ضمن السياق الإخراجي وجزءاً من العرض، لا أن تكون أغاني السيدة فيروز وكأنها مستقلة، تُؤدى ثم تذهب السيدة فيروز وتعود وهكذا..

كتبت نقداً مفصلاً وأردت نشره فذهبت إلى (الأسبوع العربي) برفقة الصديقة القاصة سميرة عزام فقصدت رئيس التحرير آنذاك، عرفني فأخبرته برغبتي في نشر المقال، قرأه ثم قال لي: "أستاذ يوسف هذا النقد عندنا غير ممكن، فالنقد لدينا إما أن تمدح أو تذم" فأجبته بأنني أتكلم الحقيقة وفي حدود معرفتي ولا أعرف المجاملة لأنني أصلاً معجب بأعمال الرحابنة. فكر قللاً ثم أخذ المقال ونشره، وبعد نشره بفترة عرفت

من أحد أصدقائي اللبنانيين أن الرحابنة بحثوا عني يريدون مقابلتي، فأخذني إليهم واستقبلوني بترحاب كبير قائلين: "أين أنت يا أستاذ؟ نريد أن نراك"، عندها قلت في نفسي بأن النقد الذي كتبته لم يعجبهم. وإذا بهم يقولون: "إنها المرة الأولى التي نقرأ فيها مقالاً لا مدحاً ولا قدحاً وإنما تحليلاً فنياً نريد أن نبحثه معك"، فناقشوني بتفاصيل النقد المكتوب، حيث اكتشفت بأن لديهم حاجة لمعرفة عميقة لستانسلافسكي وبريشت وكل ما هم معتقدون أنهم كانوا يعرفونه، بعد تلك الجلسة صرت أقرأ كل نص يكتبونه وبعد عرضه أكتب نقداً عنه، بحيث طبّقوا الملاحظة المتعلقة بالمخرج فجاؤوا بالمخرج المسرحي اللبناني (بيرج فازليان) ليخرج أعمالهم بدلاً من صبري الشريف المخرج الموسيقي، فالإخراج الموسيقي يختلف عن الإخراج المسرحي، من جهة ثانية حتى السيدة فيروز تعلّمت التمثيل بشكل علمي وتحوّلت إلى ممثلة كبيرة في المسرح فحينما تدخل غرفتها تبدأ القراءة والترنيم ناسية كل من حولها، وكذلك عاصي حينما يعزف لها ويعطيها الملاحظات مصغية له بتأمل وفرح، وكذلك منصور عندما يضيف بيتاً من الشعر يتناقش مع عاصي بكل أدب، وبذلك يبدؤون العمل كمجموعة متآلفة متحابة مخلصة في أداء ما يريدون. هذا الجو أثّر فيَّ وعمَّقَ عندي الإحساس بالمسؤولية في المسرح وفي العمل الفني.

□ يبدو أنّك تأثرت بتجربة الرحابنة في مسرحيتك (المفتاح) التي استخدمت فيها الأغاني الشعبية التراثية وحكاية المسرحية هي حكاية شعبية أيضاً؟

□□ صحيح، إن حكاية المسرحية من الموروث الشعبي، لكن الموضوع الذي تناولته في (المفتاح) هو الذي فرض عليّ هذه الصيغة التي أعادت لي تجربة الرحابنة في هذا المجال، فأخذت الحكاية البسيطة (يا خشيبة نودي نودي...الخ) وأدخلت بعض الأغاني التي لم تكن مقحمة؛ وإنما جاءت جزءاً من السياق الدرامي في المسرحية ودون أن أشعر اكتشفت أن ما قمت به في (المفتاح) كان للرحابنة تأثير فيها.

□ في مسرحيتك (الجُومة) التي وصلت بها إلى البروفة النهائية (جنرال) والتي كانت جاهزة للعرض من ديكور وأزياء، غير أنها توقفت من قبل وزير الثقافة آنذاك (طارق عزيز) ما سبب إيقافها؟

□□ لم يتم إيقافها وإنما منعت ليلة الافتتاح، فبعد مسرحية (صورة جديدة) كتبت (المفتاح) و(الخرابة) فالأسلوب في هاتين المسرحيتين خاص أي إنني ابتعدت عن السياقات المسرحية التي كنت أكتب فيها والتي تتناول قضايا اجتماعية تهتم بالإنسان العراقي والعربي، هاتان المسرحيتان (المفتاح والخرابة) كانتا مختلفتين لأنني توسعت بالطرح لتأتي مسرحية (الجومة) أي (النول) حيث فيها أبعاد يمكن إسقاطها على الكثير من المواقف والحالات للوضع العراقي آنذاك، فالرقابة التي قرأت المسرحية اعتبرتها ضد النظام العراقي في ذاك الوقت وأن شخصية (الوالي الامبراطوري الملكي) هو شخصية رئيس الجمهورية آنذاك.

□ من كان رئيس الجمهورية وقتها؟

□□ صدام حسين، وأصرّ وزير الثقافة على موقف الرقابة بالرغم من أنه أعاد قراءتها مرة ثانية لكن فكرة المنع الأولى ظلّت في رؤوسهم لأنهم خشوا من عرضها فهم غير واثقين من أنفسهم فمنعت المسرحية، عندها فكرت في نشرها باسم (المكوك) وهي مطبوعة في القاهرة بعد إعادة كتابتها باللغة العربية الفصحى، لأن لغتها كانت جزءاً من شخصياتها أي بلغة شخصياتها: كيف تتحدث كل شخصية؟

وحوار المسرحية مأخوذ من الشخصيات أي إنني كتبت الحوار كما تفرضه الشخصية عليّ، حتى إن سعد أردش قرأها وأراد أن يخرجها فوافقت لكنه وجد

فيها صعوبة، هذه الصعوبة لم تكن نابعة من الفكرة وإنما صعوبة إنتاجية لأنها ذات شخصيات كثيرة وهي التي الآن تنتظر من يُخرجها.

□ يقال عن جمهور يوسف العاني إنه جمهور (منتخب من عمال ماركسيين، وأساتذة أكاديميين ورؤساء خلايا قديمة، وبورجوازيين متأدبين) لِمَنْ تَوَجَّهَ يوسف العاني في مسرحه سابقاً ولمن يتوجه الآن؟

□□ مسرحي للجميع فأنا لم أتقصد الكتابة لفئة دون سواها، ففي كل مسرحية من مسرحياتي هناك موقع للإنسان ومعالجة لمشاكله، المشاكل التي تمسُّ فئات عديدة من المجتمع العراقي لهذا يمكن لك أن تري بين المشاهدين أساتذة جامعيين وبجانبهم سيدات محجبات وبالقرب منهم تلامذة صغار وليس بالبعيد عنهم سافرات، كل يخرج من هذه العروض وهم مستمتعون، قد لا تعجبهم فكرة المسرحية إن مسَّت جهة ما أو فئة ما، لذلك ليس هناك جمهور خاص.

□ تعتبر أول من كتب (المونودراما)؟

□□ صحيح في سنة 1949 أول مونودراما (مجنون يتحدى القدر) ولم أكن أدري أن هناك نوعاً من المسرح يسمى (المونودراما) وإنما رأيت أن المسرحية لممثل واحد يتخيّل أن القدر أمامه وهنا ينشأ الصراع بينه وبين القدر.

□ ما الصدى الذي تركته في المسرح العراقي وقتها؟

□□ تركت ضجة لأنها غريبة، وبما أنه فن قائم كتبت عدة مسرحيات في سياق المونودراما.

□ هل قدمت المونودراما كنوع من التجريب،

□□ وقتها لم أكن أعرف ماذا يعني التجريب؟. الآن تقدّم المونودراما كنوع من التجريب أي أن يمثل الممثل الواحد هذه المسرحية كلها.

□ لكن أحد أسباب ظهور المونودراما هو التجريب، أي إنها كانت سابقاً نوعاً من التجريب، أما الآن صارت نوعاً مسرحياً سائداً معروفاً، حيث تأثر العراقيون بك.

□□ هذا ليس تقليداً وإنما وعوا هذا الفن، وبدؤوا يكتبون فيه، لا أبالغ إن قلت إنهم تأثروا بي، فيما بعد كتبت المونودراما بصيغة أخرى وبوعي أكثر، فلدي مسرحية مثلاً اسمها (أنيسة) ستستغربين إن قلت لك إن بطلة المسرحية أفعى ومعها أم؛ وهي نوع من المونودراما تختلف عن الصيغة السائدة لمفهوم المونودراما لأن الأفعى تقوم بالحركة جيئة وذهاباً، وهي التي تقود الأحداث أحياناً رغم أنها ليست ممثلة.

□ سابقاً وفي ظل أكثر من حكم عراقي سجنت وغادرت العراق، لِمَ لَمْ تغادر العراق في ظل حكم صدام حسين، هل هذا يعني أنه توفر لكم فرصة من الحرية لممارسة المسرح؟

□□ ليست الحرية، وإنما أنا لا أترك العراق إلا بصعوبة.

□ لكنك غادرته أكثر من مرة؟

□□ غادرته لأسباب، فمثلاً زمن الملك أوشكت أن أسجن، وشعرت أنني بحاجة إلى مزيد من التعلم، فكرست الفترة التي خرجت بها للتعلم وفعلاً تعلمت.

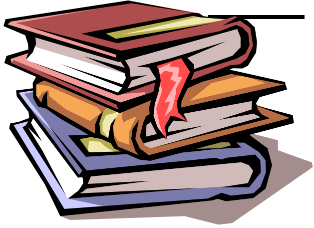
في زمن صدام حسين كنت أعمل وأعمل بذكاء بحيث لا أمس السلطة بشكل مباشر وهذا ليس فناً، هذه سياسة وأنا لست سياسيا مجرداً وإنما أنا فنان لي فكري السياسي؛ ولكن بطريقتي الخاصة التي لن تجعل المخابرات والأمن يمسونني، ثانياً حتى ذلك النظام يخشى أن يمس يوسف العاني، لأن يوسف العاني ليست شخصية عراقية فقط وليست شخصية عربية فقط وإنما شخصية معروفة على الصعيد العالمي. أقول هذا بكل صدق وليس من السهل أن يضحوا بيوسف العاني لتُثار ضدهم مواقف لا يريدونها لذلك لم أفارق العراق.

□ ما هو دور المسرح في الوضع الراهن مع وجود الاحتلال الأمريكي للعراق؟

□□ ليس هناك مسرح في العراق وإنما هناك مسرحيون يصدِّرون المسرح الذي أنجزوا إنتاجه كأي بضاعة ثمينة إلى خارج العراق وخاصة في المهرجانات، لكنهم لا يستطيعون تقديم هذه العروض في بغداد ليس خوفاً من الرقابة وإنما لفقدان الأمان،

بعض المسرحيات تقدمها السينما والمسرح لمدة يوم واحد ظهراً، وهل هناك مسرح وقت الظهر؟ فالناس كلٌ مشغول بعمله: في العمل، في الجامعة، في المدرسة... الخ. فهذا ليس مسرحاً، لذا أعتبر أن مسرحنا العراقي الحالي متوقف ولن نستطيع إعادة المسرح كما كان إن لم يزلْ الإرهاب الموجود داخل البلد.

غير أن المسرحيين الآن يتدربون ويقدمون إمكاناتهم وهي قضية تحترم فيهم فمثلاً في مهرجان دمشق المسرحي الأخير قُدِّمت مسرحية (حظر تجوال) أثبتت جدارة حيث أعجب الجمهور والنقاد بها، لأنها نابعة من فنانين شباب ممتازين عرفوا كيف يقدمون هذه المسرحية. وكيف يختارون موضوع هذه المسرحية؟.



علي عقلة عرسان مسرحياً

د. عبد الله أبو هيف

لعل عرسان هو الكاتب الأكثر انسجاماً بين مسرحيينا وفنانينا مع ممارسته المسرحية ومع تفكيره المسرحي، ومع فكرته عن الأدب والفن في مجتمعه وبين قومه.1 . التأليف المسرحي:

حين تخرج في القاهرة عام 1963 مخرجاً مسرحياً كان هوس المسرح يتملكه، وكانت أضواء المسرح أكثر سطوعاً من بقية المكونات الأخرى، وعلى الرغم من إقباله المبكر على قرض الشعر والكتابة المفعمة بهاجس رومانتي، فإن هذا الهاجس سيظل يخالط نزوعاته الأخرى، أعني بها التعبير الذاتي والنقاء الأخلاقي، وتمجيد الحرية والاستقلالية، والتعلق بالمثال الإنساني والفيض الوجداني المتعاطف مع الوضع البشري، من خلال رؤية ملحة للمصير القومي الفاجع تحييها إرادة المقاومة. ثم صارت هذه الرؤية إلى واقعية تعبيرية ستميز معالجاته القومية والاجتماعية دفاعاً عن "إنسانية" تتلوث داعياً إلى وقف الانهيار القومي كما في "فلسطينيات" و"الغرباء" و"عراضة الخصوم"، ولوقف الانهيار الاجتماعي والأخلاقي يرى أن حرية الوطن هي حرية مواطنه في الوقت نفسه، وهذا واضح بجلاء في إبداعه المسرحي منذ مسرحيته الأولى "زوار الليل" إلى مسرحيته الأخيرة "تحولات عازف الناي" مروراً بمسرحيتيه "رضا قيصر"، "الأقنعة"(1).

أعلن عرسان في مسرحيته "الشيخ والطريق" (1968) طريقته المسرحية التي صارت إلى مفتاح لفهم أعماله، ذلك الفضاء الوجداني الرحيب الذي نظر به إلى موضوعاته، فكانت رؤيته التعبيرية بأمشاجها الواقعية، أو العكس، نوعاً من التعبير عن حساسية ضاغطة على وجدان الفنان تجعله في خضم الراهن يسعى إلى النبل وصيانة الوجود الإنساني فينغمس بالشجن، وينادي قيماً تتطوح بين الفساد والرجاء. وهكذا كان مسرحه مثلاً للصراع بين الدوائر المغلقة والدوائر المفتوحة في تأمل المصير الإنساني، وإذا كان مسرح الدوائر المغلقة قد شغل بالنزوعات العدمية والعبثية والتعبيرية المطلقة والطبيعية المتطرفة والرمزية المغالية في النظر إلى مشكلة الوجود إغفالاً أو تغافلاً عن التاريخ، فإن عرسان جرب تقنيات هذا المسرح موغلاً في الشروط النفسية والأخلاقية والطبيعية للإنسان وهو يتحاور مع الراهن، ويمضي إلى مصيره وخلاصه.

لا يقدم عرسان حلولاً عاجلة، ولا يغري بخلاص فردي، بل يعاين شروط الإنسان في شروط مجتمعه ومرحلته التاريخية، لأنه يعتقد أن مأساة الوجود تاريخية، وقابلة للتغيير، فالبحث عن الخلاص جماعي أو لا يكون. ثمة عالمان في "الشيخ والطريق" يكشفان عن مفتاح فهم أعمال عرسان كلها: عالم الإنسان المسحوق الذي لا ينتظر الخلاص، كما هي الحال مع مسرح العبث، بل يقضي عمره بحثاً عنه، ويجابه القوى الظالمة والجائرة التي تمنعه، وهذا هو دأب "جاسر" الذي وعى المفارقة الاجتماعية ولعبة الحياة التي تشترك فيها قلة مستفيدة يشير إلى بعض ممثليها ورموزها: الأمير وزيد والشرطة وسارة وفأر الحقول.

أما الشيخ المكابر العابث فكان علامة لمعنى المضي إلى الخلاص. لقد عرّى عرسان آلية التخلف الاجتماعي، ودعا إلى الثورة، ولكنه آثر على عادته ألا يصرح بذلك مباشرة، فما يستأثر باهتمامه هو تصويب نضال الإنسان من خلال وعيه بتاريخه بالدرجة الأولى. وقد كان بناء المسرحية مؤدياً لغرضه من أقرب السبل، فهناك حرص على المشهدية التي تعنى بتتبع التطور الداخلي للشخوص وهي تتبادل التأثير مع ظروفها، وكأن تنامي الفعلية مرهون بصوت البحث عن الخلاص عند "جاسر"، فلا نرى شخوصاً مكتملين، ولا نقف عند وقائع ناجزة، ولا يستغرقنا الشغل الصوري في توالي الأحداث، وهذا كله من طوابع المسرح التعبيري، ومسرح الدوائر المغلقة على وجه العموم. إن عين الفنان والمفكر تلتقط الصور الدالة على تنامي الصراع في المشهدية ذاتها، فلا يعرض الواقع مسجلاً، أو مصوراً، أو ملتزماً به، ملتفتاً إلى تأمله من خلال خبرة مختزلة تفصح عن نفسها في فيض الحكمة المتدفق لوعي تجربة المأساة. وضمن هذا الفهم، يصبح خطاب "جاسر" التبشيري إشارة إلى مفتاح طريقة عرسان المسرحية: "أريد أن تسمعني... أن تحسّ بما أحسّ.. لقد رأيتهم في الطريق حفاة يبكون آلامهم.. وعرفت من يسرق جهدنا ليبني قصوراً، ويعيش دون عمل.. إن وسائله كثيرة لا يمكن أن نحصيها، ولذلك لابد من القضاء عليه إذا أردتم أن تبنوا بناءكم.. أنتما أملي الوحيد.. لقد جلدوني، وعذبت طويلاً.. إنهم يستغلوننا للقضاء على بعضنا.. تعالوا معي لنقضي عليهم.. ضموا قوتكم إلى قوتي لنبني بيوتاً لنا بالحجارة التي نقطعها.. ولتأكل من القمح الذي يتغذى من عرقنا.. إنهم هناك في شوارع المدينة ينثرون الأعياد ونحن ندفع الثمن.. إننا نشقى دون فائدة، ونتهم الحظ والأرض. ليس هنالك حظ، والأرض تعطي من يعمل بها.. إنهم يستغلون جهدنا. تعالوا نقضي على زيد وفأر الحقول وسوء الحظ. قبل أن تحطم المطرقة قلب الصخر، يجب أن تحطم من يستغل قوتها، ويحول ضربتها إلى صالحه..

تعالوا.. تعالوا.. إنني أعرف الطريق.. تعالوا لنعيد روح الخصب للأرض والقمح لزراعيه، والحجر لقالعيه. تعالوا.. تعالوا.."(2).

لقد أراد عرسان أن يوائم بين التعبيرية والواقعية، وأن يفتح دوائر المسرح المغلقة على أفق تاريخي هو تجربة العرب القومية في العصر الحديث. ومن أراد أن يقرأ تاريخ العرب الحديث بتضاريسه ومراحله الكبرى ودلالاته المأساوية، ففي مسرح عرسان بغيته، حتى إن أعمالاً مسرحية بعينها تواكب المصائر القومية من خلال القضية المركزية "فلسطين"، وبالإضافة إلى مسرحياته "فلسطينيات" (1967) و"عراضة الخصوم"(1976)، وهما تجسدان رؤى من الواقع العربي المعاصر بتأثير وطأة فلسطين، وهناك مسرحيته "الغرباء" (1974) التي تعدّ سجلاً تاريخياً لقضية "فلسطين"، وبالإضافة إلى مسرحياته "فلسطينيات" و"عراضة الخصوم" مما يتفق عليه بعض النقاد، فما قدمه عرسان هو استنطاق الوثائق في رؤيته التعبيرية الأثيرة لتعميم واقع قاس ومؤلم ومرير، يجنح حيناً إلى الترميز، وحيناً آخر إلى الأسطرة، ولكنه لا يغادر واقعه، ومن هذه الزاوية جعل عرسان الوقائع حية على مسرحه تنهض بها شخوص تواجه مأساة الوجود القومي بقوة واقتدار.

ولعلنا لا ننسى شخصية "المختار" في الغرباء، وهي تختتم مشهدية تدخل في الملحمة، وتجتلب وعياً حاداً بالأزمة:

"أنا لا أبكي.. لا أريد أن أبكي.. إن دموعي هي التي تنساب من عيني أبكي بدموعهم يا يوسف؛ دموعهم هي التي تسيل من عيني.. أحسست بهزة عنيفة في كياني.. كأن دماءهم صبت في عروقي،

وضاقت العروق بالدم فانسكب دمعاً... تيار مرّ يجتاحني جسمي يرتعش.. تدفقت الحياة فيّ من جديد.. الشجرة تعود إلى الحياة وتزهر... يا الله يا الله.. إنني أحسهم الآن في دمي... أراهم أمام ناظري.. يتحركون في الساحة.. أهم الأحفاد أم الأجداد؟ إنهم شيء واحد.. ها هم يجتاحون السهول وسلاحهم يتعانق في الساحة، و"الله أكبر" على ألسنتهم جميعاً.. نداؤهم يغشى البر، والبحر، ويهزّ الأرض حتى لتكاد تميد. الله أكبر .... أشعر بهم الآن كالأمواج يتدافعون على الطريق إلى الساحة، إلى حارتنا القديمة كأنهم ما غابوا عن الساحة أبداً.. وكأن أحداً منهم لم يمت... والماضي صفحة كتاب حية نشرت الله أكبر... الله أكبر"(3).

لا نغفل هنا مسرحيته الوحيدة التي اختارت الإطار التاريخي للتعبير عن أفكار راهنة ومعاصرة، وهي مسرحية "رضا قيصر" (1975). ووضح عرسان، منعاً للالتباس، أن مسرحيته ليست تاريخية على الرغم من أن أحد شخوصها وهو "بلاوتوس" كاتب مسرحي روماني معروف، فهي لا تتعرض لسيرته. وما مرّ فيها من أحداث ليس له وجود في حياة بلا وتوس، ولم يحدث أصلاً، وعلى الرغم من استخدامه مقاطع من كتابات بلاوتوس. ومن الجلي، أن المسرحية تتصدى لممارسة سياسية وفكرية تتبدى في العمى العقائدي حين يختلط تعامل العقيدة مع الواقع. وقد أبرزت المسرحية دفاع عرسان عن القيم الإنسانية وعن الثقافة الحقة في وجه الإرهاب والظلامية.

أما مسرحياته الأخرى فتعالج مأساة الوجود القومي بملموسية واقعية تعبيرية مدهشة، ولا سيما "عراضة الخصوم" (1976) و"الأقنعة" (1979). تقف المسرحية الأولى عند تحالف الأعداء الداخليين والخارجيين، لتجد في العدو الداخلي أشد وأعتى. لقد خرجت أم شهيد إلى شوارع الوطن لتستنهض إرادة الخلاص الجماعي التي تعطلها قوى لا ترى في الوطن سوى مصالحها الضيقة(4) .

ثم وسّع عرسان شغله الفكري والفني في "الأقنعة" التي يتوجه فيها إلى الواقع أساساً، ويستجيب له مباشرة في محاورة التاريخ، وهي توغل في تشريح الذات، تلوذ بالرؤى الشعرية نداء للوجدان فوق دمار الروح وخلل الواقع(5)، فيصبح مسرح عرسان تعبيراً عن رسالة بالدرجة الأولى، يغلب على معالجته الفنية "تجريد الحياة" و"كسوها" بخصائص متميزة، فتكون شخصيات لا تحمل خصالاً شخصية بقدر ما تحمل طاقة إنسانية أو لا إنسانية كما يقال، وهو ما فصلت القول فيه في أكثر من بحث أو مقالة. إن هذه الشخصيات تستمد فعاليتها من معين صلابة الشرط القائم، وتستنطقه لصالح مؤشر إيجابي. وليس الميل "التعبيري" في "الشيخ والطريق" و"زوار الليل" (1966) والميل "التسجيلي" في "فلسطينيات" و"الغرباء" سوى مقدمات تشي بانتعاش العمل المسرحي مغتنياً بمباشرة شواغل الناس، وقد صارت إلى عناصر فنية ذات خصوصية تنأى به عن مرض المباشرة وحدها. والالتفات عن طريقة عرسان المسرحية ومفتاحها الفكري والفني أدى إلى سوء الفهم والتفاهم لدى بعض النقاد.

وكانت "تحولات عازف الناي" (1993) مسرحيته الأخيرة التي مازجت التعبيرية بالصوغ "المسروائي" حيث يتداخل الحوار الذاتي مع حوار الآخر إضاءة للاستلاب المروع بتأثير الاضطهاد والقمع وغياب الحرية والفساد الاجتماعي والسياسي، وتهجين القيم النبيلة في حمأة الطغيان والقهر والحسّ المأساوي المرير.

بنى عرسان مسرحيته على تلاحم المسرحة والسرد من جهة، وتمازج التراثي والوجود من جهة ثانية، واستحضار التاريخ والأسطرة والإشارات والرموز من جهة ثالثة، وشعرية الخطاب المسرحي ـ الروائي

من جهة رابعة، فهناك شخصيات دالّة على ضنك المعاناة والقهر والمظالم والمساوئ، مثل تسمية الرجل من تعبير خاص باسم "خالد حسين"، إلى تعبير عام، و"العازف"، والمرأة، والفتاة 1، والفتاة 2، والحارس، والنادل، وعادل، وشبه المحقق، وصوت الأب، ورئيس المنصة، وعدد من الماثلين (الكومبارس) كالفتيات، والجنود، ومساعدي رئيس المنصة، والحراس.. الخ. وقد أفصحت هذه الشخصيات عن مكابدة الوجوه واضطهادات العذاب والقلق في شفافية الأداء ومشكلات العيش الجائر تداخلاً بين استعادة التجارب التاريخية وعنف علاقات الواقع، نشداناً للعدل والحرية والكرامة. وقد تعمقت المنظورات المسروائية في شعرية الخطاب كأحاديث الرجل المطولة، على سبيل النجوى والحوار، لتوصيف الأحوال والأوضاع، ولتأمل المقاصد الجائرة أو النافعة، وأنقل أنموذجاً من أقوال الرجل، ويعبّر فيه عن الأبعاد الإنسانية القومية والاجتماعية والنفسية مواجهة للقمع والقهر والعنف والطغيان، وهذا النموذج مؤلف في سبع صفحات، وختامها الدلالي في هذه العبارات:

"وانتظرنا أن يتعب الجلاد، ويرتاح الجسد،
وأن يولد الفجر، ويغمر المتعبين،
وأن يصمد فينا الإنسان،
ولم تراودنا أبداً فكر اليأس،
لم تراودنا أبداً فكرة اليأس،
كم هو جميل شروق الأمل كشمس في ليل الروح،
وكم هو جميل إنسان يحبّ ملء طاقة الروح،
وكم هو رائع أن تصبر، وأن يحمر صبرك
وكم هو جميل أن ينتصر الإنسان بالحب والروح"(6).

عمّق عرسان هذه المنظورات رؤى وأفكاراً في ثراء المكان والزمان تورية واستعارة، إذ دارت فصول المسرحية في العنوانات التالية: النافورة في سفح جبل، ساحة في المدينة، سفح جبل صخري، معتقل في الصحراء، وتفضى التورية أو الاستعارة إلى مدلولات التجارب البشرية وإشكالياتها، وأبرزها خلاص الحياة من عذابها وموتها، وأورد في ختام حديث العازف الذي بدأ بإعلان موت الإنسان:

"أفيقوا.. أفيقوا.. أفيقوا.. فإن قتل الأرواح أشدّ من قتل الأبدان، وقتل الغد أخطر من قتل الآن.. أفيقوا.. أودعوا الصوت يوقظ النيام. اللحن لا يموت بموت الإنسان إلا إذا مات الروح القادم في رحم المستقبل.. لا تقتلوا اللحن والإنسان والغد والآن.. لا تفعلوا ذلك.. لا تفعلوا ذلك.. لا تفعلوا ذلك. (يتلاشى صوته وهو يرتجف ويردد)، لا تفعلوا ذلك(7).

تميزت مسرحية "تحولات عازف الناي" في تأملاتها الفلسفية عن جدوى القيم الإنسانية ورشادها كلما تنافى الإرهاب والعدوان على الذات الخاصة والعامة.

صحيح أن مسرحه منبر للوعظ الأخلاقي وتأمل المصير القومي، ولكنه لا يستسلم للخطاب على حساب جمالية العمل ودراميته، لأن المباشرة نفسها، كما لاحظنا، تغدو معطى جمالياً بحد ذاته. ولا ننسى في هذا المجال الموقف القبلي الإيديولوجي لنقد ناهض مبدعين في مقدمتهم علي عقلة عرسان، وما يزال. ففي أعماله كلها، يشخّص الوعي القومي والاجتماعي للعيان بنبرة الانتماء الصريحة، والنبض الإنساني الصافي، والإيمان بالأخلاق والشوق الطافح بالحرية. وفي هذا النزوع الواقعي التعبيري، جعل عرسان مسرحياته معاني تجوب الحياة قبل أن تكون أفعالاً يحركّها بقصد استجابة عاطفية خالصة لدى المتلقي. إن مسرحياته تتجاوز عين المتلقي إلى ذهنه لتحريك أعماقه بالمصير البشري والقومي، لا إثارة اهتمامه بما يجري أمامه فحسب. ويلمس المرء في مسرحياته كلها دعوته مجسدة إلى تحرير العربي

من إسار الظرف التاريخي باعتباره تحريره مثلاً أعلى، وهي فضيلة دونها الفضائل الصغيرة كلها.

2 ـ النقد المسرحي:

كتب علي عرسان مجلدين كبيرين في البحث والنقد المسرحيين مع عناية فائقة بالتراث العالمي المسرحي في "سياسة في المسرح" (1978)، وبالتراث المسرحي العربي في "الظواهر المسرحية عند العرب" (1981).

ربط عرسان كتابته المسرحية بالقضايا الفكرية والفنية معاً، ولا سيما السياسة وتعالقاتها مع قضايا التاريخ والوجود ضمن تطورات المسرح العالمي واحتضانه لهذه المواقف والرؤى، وعرض المنهجية في النقد المسرحي، وأضاء تمثلات السياسة وتجلياتها في مسرح ما قبل الميلاد، اليوناني والروماني تحليلاً لأعمال اسخيلوس ، وسوفوكليس، ويوربيدس، وارستوفان، وسنيكا. وعالج مسرح العصور الوسطى وعصر النهضة في أعمال شكسبير، ومارلو، ولوب دي فيغا، وجان راسين. واستغرق في المسرح الحديث والمعاصر عناية بأعمال غوته، وشيلر، و إبس، وسترندبرغ، وأوسكار وايلد، ووليم بتلرتيس، وبيراندللو، ويوجين أونيل، وبريخت، ولوركا، وابير كامو، ويونسكو، وبيكيت، وجون أوزبورن، ودورينمات.

جاوز عرسان العرض المسرحي إلى تلمس أفكار المسرحيات في أبعادها الوجودية ومنتوجاتها ومواقفها من شخصية لأخرى ومن التطورات التاريخية إلى التحولات المجتمعية والسياسية.

اقترنت نظرة عرسان التأصيلية في كتابه "الظواهر المسرحية عند العرب"، بتحقيق الروح العربية في المسرح، التي تتصل بالبيئة المسرحية نفسها وبالتقنيات وتنويعها(8)، وبتأصيل الجغرافيا المسرحية، وبالبحث عن البنية العربية المتكاملة أو عن خصوصية وسمة في البنية المسرحية تضعها بصمة عربية، وتتجلى في:

1 ـ تأليف النص، بتقنيات وأدبيات وفنية تأخذ الروح العربية في كل ذلك مداها.

2 ـ بناء دار العرض المسرحية العربية وتكوينها.

3 ـ تآلف وتفاعل وانسجام المتفرجين والمؤدين والمبدعين في إطار فني يحمل خصوصية العرض والفرجة العربيين"(9).

عني عرسان بالاستفادة "مما هو موجود في حياتنا وتراثنا وأدبنا وموروثنا من خصوصية فنية" دعا إلى التجريب بعقل مفتوح في اتجاهات تأصيل وتطوير وتحقيق خصوصيته"(10).

لقد عرض عرسان نظرته في كتاب ضخم معروف هو ((الظواهر المسرحية عند العرب))، أجد من المفيد التعريف بإنجاز صاحبه في استخدام التراث المسرحي.

تتبع عرسان الآثار أو الإشارات المسرحية على الرغم من ندرتها وافتقادها ((في مجاهل التراث والتاريخ والموروث العربي)) ناظراً في فكرة المسرح، موجزاً القول في مقوماته الرئيسة وتأثيراته المختلفة، فوجد ((العرض)) أو ((المشهدية)) أو ((الفرجة)) عنصرها الأساسي، ثم قارب هذا العنصر في الارتهان لمنطلقات الفعل المسرحي في "المحاكاة" أو "المماهاة" تجسيداً لفنون قولية تحمل بذور الفكرة المسرحية وأصداءها بين الناس على يد مشخص أو مندر (النادرة) أو مذكر (الذكر) أو ممثل بعد ذلك، وثمة من كان يقوم بمثل هذه الوظائف في التراث العربي. وهذا ما قاد الإجابة عن التساؤل القديم الجديد: "هل لدينا نحن العرب ظاهرة مسرحية كما لدى الشعوب الأخرى؟".

تابع عرسان بحثه بالإيجاب الذي يؤكد وجود الظاهرة المسرحية، "ولكنها لم تتطور كما حدث لبدايات ظاهرة المسرح في اليونان، التي شكلت بعد تطورها المسرحية اليونانية من تراجيدياً وكوميديا،

وأصبحت الآن، الشكل الدرامي العالمي".

ورأى أن الأسباب كامنة في طبيعة الثقافة العربية والإنسان العربي، "لأن لكل شعب أسلوبه في التعبير والتوصيل والفرجة، في التأثير والنقل، وفي الوصول إلى المتعة والمعرفة، وليس للفن قوانين العلم الصارمة التي لا يختلف عليها اثنان في العالم".

عاد عرسان إلى الأصول منطلقاً من عناصر المسرح نحو معاينة الظواهر، فناقش الرقص في الطقوس الدينية والدنيوية منذ الجاهلية إلى صدر الإسلام، وقد ماثل بعض هذه الطقوس الظاهرة المسرحية إلى مستوى الاحتفال الجماهيري ((الشعبي)) العام في بعض الحالات، كما تبدو في أشكال السمر وأفعال المندرين والملهين وبعض المحمقين وفي القصص قبل الإسلام. وكان كلما فرغ من ظاهرة، نظر في خلاصتها الفنية ومدى انطباقها على فكرة المسرح.

واستجلى الظواهر المسرحية محللاً حيناً، ومقارناً مع غيرها في تجارب الأمم والشعوب حيناً آخر، حيث يتكشف المسار النقدي عن التطور داخل الظاهرة إلى تكاملها واستيعابها لعناصر المشهدية المسرحية من فئة المندرين، إلى فئة القصاصين وأصحاب الحكاية وأهل المقامات، إلى مسرحية الرؤيا في الإسراء والمعراج ورحلات المتصوفية إلى حلقات الذكر الصوفية إلى احتفالات المولد النبوي، والسيارة وموسم جمعة برزة أو خميس المشايخ، وأعياد النيروز، والقصاصين الشعبيين، والكرك أو الكرج وهي استخدام لأنواع من المحاكاة والتمثيل.

ثم انتهى عرسان في بحثه عن ((الظواهر المسرحية عند العرب)) إلى أننا عرفنا هذا الفن، وأدى وظيفته بين ظهرانينا بشكل من الأشكال المسرحية، وقد تلمس الإجابة إلى سؤال هوية المسرح العربي انطلاقاً من مفهوم الظاهرة المسرحية وما اعتبر في نطاقها لدى الحضارات الأخرى، ومن وظيفة الفن في المجتمع ووسائل توصيله إلى الجماهير وتحقيق أهدافه مع الحفاظ على مميزاتها وحيويتها في تفاعلها مع الكون والوجود والطبيعة في الحياة، وفي انعكاسات معاناة وتعامل أفراد مجتمع هو المجتمع العربي بعضهم مع بعض بأسلوب تعبير وتوصيل واستجابة وتفاعل يحمل تلك الخصوصية ويحافظ عليها.

لا شك في أن الإجابة متضمنة في توجيه عرسان لجوانب بحثه الذي أراد له إسهاماً في توطيد الفن المسرحي وزيادة تأثيره في مجتمعه.

وأورد بعض الملاحظات حول عمل عرسان النقدي المسرحي:

1 . محص عرسان الظاهرة المسرحية في التراث في أشكالها المختلفة الاجتماعية والدينية والأدبية والفنية، أي ما هو عرض أو فرجة أو لقاء فني مهما كانت حدوده وسويته، ولكنه أخضع أيضاً لقانونه عن الظاهرة المسرحية نصوصاً أدبية لم تكتب أصلاً لمثل هذه الغايات، كما هي الحال مع القصص والمرويات التراثية (حكاية أبي القاسم البغدادي . حكاية الشيخ صنعان . رسالة التوابع والزوابع . الأسد والغواص، والنمر والثعلب . كليلة ودمنة . رسالة الصاهل والشاحج . الصوفي . المتحمق . الحسن بن هانئ مع الأسود . المقامات . الإسراء والمعراج).

إنه تحويل ((القص إلى درامة))، كما لاحظ نقاد آخرون(11) أي ما هو قابل للمسرحية. ومن شأن هذا العمل أن يغني التأصيل بروافد تراثية على الرغم من خروجه على الظاهرة المسرحية.

2 . ليست ظواهر الاحتفالات الدينية والجماهيرية كلها مما يدخل باب الدرامة، وإن كانت تصلح منطلقاً للمسرحية، لأن المهم في الظاهرة المسرحية وظيفتها الاجتماعية والفنية، وصلتها بجمهورها، وحدود رسالتها. ومن المفيد، أن نقوم اختبارات مسرحية للقيم

والتقاليد الباقية في هذه الظواهر التراثية، دعماً للتأصيل المنشود، ولا سيما جوانب الطقسية والمشاركة والإطار الاجتماعي والرمزية. ونشير على سبيل المثال إلى جانبين الأول هو الحكواتي وإمكاناته الهائلة في المسرح الملحمي. أو المسرح الشامل أو المسرح الوثائقي وسواها، والثاني هو احتفال المتصوفة ومداه الوجداني في تطور الظاهرة المسرحية عن الطقس الديني، وفائدته في نهوض أشكال مسرحية متعددة.

لعلنا نذكر أيضاً أن عرسان لا يرى ((أن نهجر الشكل العالمي المتعارف عليه اليوم للمسرحية لنحقق ما يمكن أن يكون الشكل العربي الخالص)) بل ((يمكن لهذا الذي كان لنا، والذي عرفناه على نحو، أن يعيش ويطور، ليدخل غنى على الفن والحضارة دون أن يلغي الثراء الباهر الذي يتوافر لها"(12).

كان آخر نتاج النقد المسرحي عند عرسان هو كتابه "وقفات مع المسرح العربي"(13)، (1996)، وقد جمع فيه بعض أبحاثه ومقالاته، مما كتب في فترات زمنية متباعدة، حول مشكلات أو موضوعات أو أعلام في المسرح العربي؛ وتشير هذه الأبحاث والمقالات إلى شغله النقدي والعلمي الذي عرف به من خلال مجلديه الكبيرين اللذين ألمحنا إليهما في نقده المسرحي المتميز، مثلما تفصح عن طابع الشهادة، لأنها جميعها تصدر عن معايشة مسرحي بالدرجة الأولى؛ ولا سيما ما كتب عن "قصة مهرجان دمشق للفنون المسرحية" أو "المسرح في أدب صدقي إسماعيل" و"المسرح في سورية ماله وما عليه"(14).

ضمّ الكتاب، عدا ذلك، الأبحاث والمقالات التالية:

. مارون نقاش، وفيه تقويم نقدي لمسرحياته "البخيل" و"أبو الحسن المغفل وهارون الرشيد" و"الحسود السليط".

. أبو خليل القباني، وفيه تقويم نقدي لمسرحياته "ناكر الجميل" و"قوت القلوب وغانم ابن أيوب" و"هارون الرشيد مع أنيس الجليس" و"عنتر بن شداد" و"عفيفة" و"ثياب الغرام أو الملك متريدات" و"حيل النساء: لوسيا" و"الأمير محمود نجل شاه العجم".

. الفصحى والعامية ولغة الحوار المسرحي، وهو بحث ألقي في مهرجان الجنادرية عام 1990.

. المسرح العربي بين الأصالة والتأصيل، وهو استكمال للقول والبحث في كتابه "الظواهر المسرحية عند العرب".

يروي عرسان قصة مهرجان دمشق للفنون المسرحية بعد سنوات من انعقاد دورته الأولى. ومن المعروف أن مهرجان دمشق من أهم المهرجانات المسرحية العربية حتى حرب الخليج الثانية، فقد تعثر المهرجان مع تردي العمل العربي المشترك في المجالات كلها، ومنها الثقافية. ولعل في عرض قصته من قبل أحد صنّاعه مثالاً للمصادفة والعشوائية والتخبط والمزاجية في التظاهرات الثقافية العربية، فهذا هو عرسان يعترف أن المصادفة وحدها قادت إلى إقامة المهرجان عام 1969، حين أرسلت مديرية المسارح والموسيقا إلى نقابة الفنانين في سورية كتاباً تضع بموجبه مسرح الحمراء ومسرح القباني تحت تصرف النقابة للقيام بنشاط مسرحي، بعد أن أنهى المسرح القومي موسمه، وسافر في جولة إلى المحافظات السورية، ولم يكن لديها ما تملأ به الفراغ الناشيء عن غيابه، وكان الدافع لهذا "إشغال مسرحي الدولة، وتلبية طلب بعض الفنانين النقابيين بتقديم عروض على صالتي المسرحين الرسميين، ووجدت النقابة نفسها أمام واقع معين، وهو وجود صالتين تحت تصرفها لمدة شهر، وعليها أن تملأ هاتين الصالتين أو تبقيهما فارغتين، وبذلك يذهب إدعاؤها، وادعاء عناصر من أعضائها بأن الدولة لا تقدم لهم المسارح هباء. كان السيد عرسان آنذاك نقيباً للفنانين، ولكن بعد أشهر تسلم مسؤولية المدير العام

للمسارح والموسيقا، فحاول أن ينظم المهرجان، لأن صورة المهرجان وأهدافه ومحتواه وأنشطته الموازية وطبيعة المشاركة فيه لم تكن واضحة.

لقد عقد المهرجان الأول دون أن يلفت نظر أحد، ثم تولته مديرية المسارح والموسيقا والإشراف عليه في دورته الثانية، وبدأت المتاعب وخلق المشكلات لتعطيله، فكانت مواقف سلبية من جهات وأشخاص ظلت ترافق المهرجان حتى دورته الأخيرة، وظلت صورته شائهة على الرغم من محاولات تصحيح مساره من دورة لأخرى، فهو يفتقر للتقاليد، أو هو لم يرسخ تقاليده، فقد رفعت مديرية المسارح والموسيقا تقريراً لوزير الثقافة بعد نهاية المهرجان الثاني بتاريخ 15/ 8/ 1970، تضمن النقاط السلبية والإيجابية وطرق معالجتها، وأورد الملاحظات التالية:

توفير الزمن الكافي، إذ يجب البدء بالاستعداد للمهرجان القادم في وقت مبكر جداً، وذلك ليتسنى للفرق الفنية العربية الشقيقة الاستعداد الكافي في المهرجان ووضعه في حسابها، حتى لا ترتبط بأي عمل آخر خلال الفترة المقررة له.

تأمين المتطلبات المادية، وذلك بتخصيص الاعتمادات المالية اللازمة للمهرجان مع بداية العام. العناية بالجانب التنظيمي، وذكر التقرير مجموعة إجراءات ينبغي الأخذ بها...الخ.

يمضي عرسان في المصارحة والنقد على هذا النحو، مدعماً أقواله بالمعلومات والوثائق، ولا تخلو هذه الأقوال من المرارة والألم التي ترشح به كلماته المباشرة الموجعة عن الواقع الثقافي العربي.

ولا تختلف مقالته عن "المسرح العربي في سورية: ما له وما عليه" عن قصة مهرجان دمشق، وهي بالأصل محاضرة ألقيت بدعوة من النادي العربي في لندن عام 1992، فقد توشحت كتابة عرسان بنبرة شخصية تندغم في شهادته عن المسرح العربي الحديث في نهوضه المتعثر لأسباب كثيرة موضوعية تتصل بالنهضة الثقافية العربية، وبعوامل ذاتية تتصل بالمسرح والمسرحيين. وتبدو النبرة الشخصية في تشخيصه للتطورات المسرحية، وأحكامه عليها، ما ذكره عن حرية التعبير التي زعم بعض المسرحيين أنهم يفتقرون إليها في الواقع الثقافي، فليس ـ على حد تعبير عرسان ـ ما يعبر عنه الكاتب والفنان في مسرح محكوم إدارياً، ومالياً وتوجيهياً، بمناخ الحريات العامة والممارسات الديمقراطية المنقوصة، وبمفاهيم حرية التعبير في بلدان العالم النامي، ولاسيما في الوطن العربي، هو بالضرورة أن يكون ذلك هو أفق إبداعه، وإنما هو الممكن الذي رشح إلى الساحة الجماهيرية والثقافية، مما استطاع هو تمريره، أو مما سمح له بتوصيله فهناك حالات كثيرة كانت فيها الرقابة معوقاً للإبداع، وهناك حالات كثيرة أيضاً استطاعت فيها المخافر الداخلية التي أقيمت متاريسها في عقول المبدعين وقلوبهم وضمائرهم، أن تعوق الإبداع أو تشوهه.

ربما لم نلتفت بالقدر الكافي إلى حالات من تشوه الإبداع، وتشوه الأحكام عليه، وبالتالي تعويقه وإفساد مناخه، فرضها التحزب والتعصب الأعميان، أو التبعية المطلقة لإيديولوجيا تطلب من أتباعها أن يكونوا أبواقاً أو شراحاً أو مفسرين ومروجين فقط لما قيل واكتمل، حسب أعرافهم، وحمل العصموية ومفاتيحها أيضاً، وهي بذلك لا تلغي قدراتهم على الإبداع والتعبير الحرّ، وممارسة الحرية لديهم فقط، وإنما تشوه قدرتهم على التفكير والرؤية وإنضاج المعاناة في عمل يصل إلى الناس، ويؤثر فيهم إيجابياً، بعيداً عما يرافقه من دعاوى ذات مخالب. ولا شك في أن مثل هذا التشخيص ومثل هذه الأحكام عن المسرح والمسرحيين في سورية، لا ينضوي بيسر في إطار بحث أو مقالة عن المسرح؛ لأنها خواطر واستطرادات

شخصية عن ضغوط التجربة المسرحية التي عايشها عرسان في سورية؛ ونظرته إلى ممارسات بعينها لمسرحيين، وهما ممارسات لا يرضى عنها إطلاقاً.

يعبر بحثه عن "الفصحى والعامية ولغة الحوار المسرحي" عن معالجته لهذه القضية الهامة، فكرياً وفنياً من واقع تجربته المسرحية أيضاً، وإن خلت النبرة الشخصية منه لصالح الجدال والإقناع، فقد حمل البحث دفاعاً مجيداً عن اللغة العربية ومقدرتها على التطور، وحمل الرؤى الفنية والتعبيرية الجديدة. واستغرق في العرض التاريخي لمحاولات التقليل من شأن هذه اللغة وصلاحيتها لعلوم العصر وآدابه وفنونه، ووجد عرسان أن منطلق هذه المحاولات هو الاستعمار والمستشرقون والمغتربون الذين أرادوا إحداث الشرخ الثقافي في جسم الأمة العربية، وتحويل لغة القرآن الكريم والثقافة العربية كلها، وكل ما تحمل إلى لغة متحفية ومقبرة للمعلومات وللتراث العربي الإسلامي كله. وعززوا نهجهم ذاك بشكل مستمر، وبكل الوسائل. ورصد بعناية حجج أنصار الفصحى وآراءهم، وكذلك فعل مع أنصار العامية، وانتقل إلى المسرح وطبيعته ولغته، وركّز على موضوع لغة الحوار في المسرح العربي بين الفصحى والعامية مستنداً في إيجاز إلى الجانب التاريخي من الموضوع إلى ما سبق، وأوضحه من خلفيات وملابسات واجتهادات وآراء في موضوع الفصحى والعامية ضمن الإطار الثقافي العام، ومستفيداً منه، إلى الحجج والذرائع في إجمال القضية وشمولها، فعرض لتاريخ لغة الحوار في المسرح العربي، ووجد أن الرواد في بلاد الشام قد اعتمدوا الفصحى لغة للحوار المسرحي.

أما في مصر فقد لجؤوا إلى العامية، بينما اختار بعضهم المزج بين الفصحى والعامية أو اقتراح لغة وسيطة بينهما، وأورد حجج الذين يعتمدون الفصحى لغة في الحوار المسرحي في بنود واضحة مفصلة، فالمسرح أدب عماده الكلمة المجنحة، والفن والأدب جزء من المعطى والمتصل بها تفكيراً وتعبيراً وانتماء واهتماماً، والعامية لا قواعد ولا معايير ولا أصول ولا ثوابت لها، وكلها متغيرات على غير أساس أو معيار، وهي تتغير من قطر إلى قطر، ومن حي إلى حي، ومن قرن إلى قرن. واللغة العربية الفصحى واسعة ومرنة، ومفرداتها مبثوثة في أكثر من خمسة وتسعين بالمئة من المفردات الدارجة، والعامية تراكيب غير سليمة، وعدم إعراب، وحشو لبعض مفردات غير عربية محلية، أو لكلمات أنتجها خطأ السماع أو الإبدال أو اللسان واعوجاجه عند بعض الأشخاص، ونمّاها الجهل وعدم التدقيق.. الخ.

ختم عرسان بحثه بإظهار ميله إلى الفصحى، فنحن ننشد السلامة التامة في المكتوب من لغة الحوار، ونريد أن نربي ملكة السمع على الفصحى السليمة في المسرح في بيان ينمي الذوق ويوصل المعنى، ولنُعمل قولاً سديداً لابن خلدون الذي قال: "السمع أبو الملكات اللسانية"، وليصبح المسرح داراً للتربية أيضاً.

من الواضح، أن بحث عرسان مكتوب بهدي تجربته في التأليف المسرحي وإخراجه، فهو التزم الفصحى، وتبناها مديراً للمؤسسة المسرحية في سورية قرابة عقد من الزمن، ودعّم أراءه بلغة المنطق والإقناع.

حضرت شخصياً إلقاء البحث لأول مرة في الجنادرية، وكانت المناقشات حوله حادة، وشارك فيها عدد من المعقبين والمتدخلين، أمثال علي جعفر العلاق ومحمد بن سعد بن حسين. وقد بينت في رأيي آنذاك الموافق لرأي عرسان في اختيار الفصحى لغة للحوار المسرحي والتزامها لسبب رئيس، أوردته تعقيباً على البحث، وهو أن الأطروحات التي تدافع عن العامية باسم الواقعية، تتجاهل أن الواقعية الفنية لا

تعني النقل الحر للواقع، لأن للغة المسرح مستويات تعبيرية وإيصالية ومجازية، تختلف عن لغة الناس في الحياة اليومية، والفن كله لا ينقل لغة واقعية مباشرة، وإلا خرج عن طبيعته.

هل عرفنا بكتاب علي عقلة عرسان الجديد "وقفات مع المسرح العربي"؟ إن ما عرضناه من بحوثه ومقالاته يشير إلى القيمة الفكرية والفنية لهذا الكتاب. الشهادة من مسرحي عربي كبير، وقد كانت شهادته حارة عميقة، عالجت من منظورات تاريخية وشخصية بعض أهم قضايا المسرح العربي مثل العامية والفصحى في لغة الحوار، والتأصيل والأصالة، ومهرجان دمشق للفنون المسرحية، مثلما قدمت تقييماً جديداً لرواد المسرح العربي أمثال مارون النقاش وأبي خليل القباني.

تكشف الأبحاث والمقالات كذلك عن خبرة نظرية وعملية لا تخفى، ولعل هذه الشهادة تثري معرفتنا بالمسرح العربي، وتسهم في مجاوزة عثراته الكثيرة في العقد الأخير من القرن العشرين لتنمية الثقافة المسرحية في مطالع القرن الحادي والعشرين.

3 ـ الإخراج المسرحي:

عندما استكمل عرسان دراسته الفنية بفرنسا عام 1966، كان طابع الرؤية الشاملة هو الذي سيطبع أعماله التي أخرجها بعناية، وقد صارت إلى رؤية مخرج، لا الاكتفاء بدور محقق الغرض ومنفذه الأمين لكاتب النص، ودخل بذلك مشروعه فيما نسميه مؤلف العرض منذ عرضه "العنب الحامض" مروراً بأعماله البارزة "المدنسة" لبينا بينتي، و"زيارة السيد العجوز" لدورنمات، و"الملك لير" لسوفوكل، "احتفال ليلي خاص لدريسدن" لمصطفى الحلاج، و"انتيجون" لانوي، و"الأشجار تموت واقفة" لكاسونا... الخ.

نلاحظ من خلال إخراجاته العشرين أن اختباراته تغطي مراحل من تاريخ المسرح العالمي واتجاهاته، من المسرح اليوناني، إلى المسرح في عصر النهضة، إلى المسرح الحديث والمعاصر في بلدان كثيرة، كالاتحاد السوفييتي آنذاك وأسبانيا وأمريكا وفرنسا وأمريكا اللاتينية.

وقد ترافق هذا السعي مع اكتمال أدواته التعبيرية مخرجاً ومؤلفاً بعد نكسة حزيران، إذ ينهض إلى مسؤولياته الكبيرة رجلاً مسرحياً يترجم ويعدّ ويؤلف ويخرج ويبحث، ويستخدم لذلك العمل الإداري والنقابي والاجتماعي روافد للعمل الفني والأدبي والفكري، ويشير ثبت الوظائف والمهام التي شغلها وتحملها إلى عمق انخراطه في الظاهرة الفنية بوصفها ظاهرة اجتماعية بالدرجة الأولى، وعلى الرغم من موقف النقد غير المتفهم غالباً لإنجاز عرسان، لأسباب قبلية وإيديولوجية وتحزبية، فإن ثمة الكثيرة مما يعترف به النقاد لعرسان، وأوله الجدية وحس المسؤولية الغامر الذي رافق أعماله في مختلف وسائل الاتصال: المسرح والتلفاز والإذاعة والسينما والأغنية والكتاب والصحافة، وفي هذه الوسائل والوسائط الثقافية كلها قدم عرسان أعمالاً مشهودة، وثانيه اجتهاده في تقديم صوته الخاص، حتى وهو يشتغل بأعمال غيره معداً، (كما هي الحال مع محمود دياب في "الزوبعة")، أو مؤلفاً يعرض رؤيته في إخراجاته المختلفة (كما هو الحال مع مسرحيات "أوديب" و"احتفال ليلي خاص لدريسدن" و"انتيغون" و"المدنسة" الخ) وثالثه روحية صلبة جديرة بالإعجاب والتقدير في النهوض بالمسرح العربي عبر ممارسة مبدعة خلاقة في إدارته للمسارح أو قيادته للعمل النقابي الفني، أو تأسيسه لآفاق تربوية باقية في العمل الفني والثقافي مع الأطفال والفتيان والشباب، وقد كان مسؤولاً عن العمل الفني والثقافي في اتحاد شبيبة الثورة ومنظمة طلائع البعث في سنوات تأسيسها الصعبة.

لم يقف النقد منذ البداية موقف المتفرج من أعمال عرسان الإخراجية، فحظيت إخراجاته بصدى

نقدي كان دوياً مع بعض مسرحياته التي ألفها، فقد حرص على إخراجها غالباً للمسرح القومي، مثلما أخرج المسرحيات التي ألفها برؤيته، وهي عربية أو معربة. كان عرسان في موقعه الفكري والفني لا يحفل بالنقد السلبي، فقد أثبت عاماً إثر عام، أنه وفيّ لاتجاهه، وأنه يدافع عن قضية، وأن رؤاه الإخراجية دروس لحركة مسرحية ناهضة في أحوج ما تكون إلى الأوفياء والمخلصين لقضية الثقافة الحقة والفن الأصيل.

قدم عرسان نفسه ملتزماً منذ إخراجه الأول، ولقد تابعت إخراجاته شخصياً من منظور الالتزام إياه حين اختار مسرحيات لكتاب ذوي اتجاهات متباينة ليبرالية أو وجودية أو عدمية أو عبثية، عدا إخراجه لبعض الكلاسيكيات اليونانية والنهضوية. وفي المرات جميعها، أظهر تفسيره الخاص الجديد، مخالفاً تفسيرات أخرى سائدة. هل تتذكر على سبيل المثال تفسيره لأوديب، حين وجد أن أوديب هو الباحث عن الحقيقة... حقيقة نفسه وحقيقة وجوده في العالم، وأن بحثه لم يكن ميتافيزيقياً، وإن أوحى بذلك منطق الأسطورة، وإنما كان بحثاً عن خلاص جمعي ينقذ مدينته "طيبة" التي يعد نفسه مواطناً فيها، تترتب عليه واجبات مقابل الحقوق التي يتمتع بها، أي إن مشكلة أوديب سياسية قبل كل شيء، وهل تتذكر تفسيره لمسرحية "المدنسة" وهي من تأليف الأسباني بنيابينتي، وكان إخراج عرسان لها محاولة جدية لإدانة الجريمة الإنسانية باسم العادات والتقاليد نافخاً العرض روحاً إنسانية وأخلاقية تنفي الحياد المزعوم إزاء المشكلات الاجتماعية. وهل تتذكر تفسيره لمسرحية "الملك لير"، الذي كان منطلقاً للرؤية الاجتماعية والسياسية لشخصية لير. ومن المؤسف، أن غالبية النقاد الذين كتبوا عن إخراجات عرسان واجهوا نقدهم تحت وطأة نزعة نخبوية، أو نزعة "المثاقفة" حين قورنت هذه التفسيرات بتفسيرات مضادة غير شائعة، أو لم تصدر عن مسرحيين غربيين.. الخ. ويستطيع المرء أن يذكر نماذج لا تحصى لمثل هذه الكتابات النقدية.

إن ما يبقى لكثير من دروس عرسان الإخراجية في معنى تطوير الممارسة المسرحية، وفي مقدمة ذلك تدريب الممثل الذي بذل عناية فائقة من أجله، والحرص على سلامة اللغة العربية وتوهجها وتمثلها الأدائي والفقهي المتميز لدى ممثليه، وجمالية في عناصر التجسيد المسرحي في أكثر من مجال، ويتوجه جلاء المخرج لرؤيته الإخراجية المستندة إلى تفسيرات أصيلة تعزز روح العصر في تناول العرض المسرحي.

لقد آمن عرسان بالدور الريادي والفعالية الاجتماعية للمسرح في حياتنا الاجتماعية والثقافية والتربوية، وقد عبر عن هذا الإيمان بتوسع قنوات المسرح وتنوعها وتكاملها في مخاطبة جمهورها. وهذا ما جعله يؤسس لقنوات المسرح الرديفة: الجوّال، الأطفال، التجريبي، مهرجان الهواة.. الخ.

كان عرسان يؤمن بالانتشار المسرحي، فكرس اهتمامه مديراً مسؤولاً لتوسيع قاعدة المسرح الجماهيرية مثمراً دور الدولة في بناء المنشآت، وتوافر الأطر الفنية الكفوءة، وتوافر لوازم العمل المسرحي حين دعا إلى تأسيس المسارح الشعبية في المحافظات وتعزيز تظاهراتها الدورية ورفدها بالخريجين المؤهلين وأنصع وجوه الهواة في الوقت نفسه. ولا يماري أحد في أن أفضل التقاليد المسرحية خلال الستينيات والسبعينيات إنما رسخت بفضل ريادة عرسان للتدابير الإدارية والتنظيمية التي عنيت بجمهور المسرح وبشعبيته وتدعيم مجهوده الاجتماعي. وإذا كانت بعض الخطوات قد تعثرت في الثمانينيات، فلأن الحركة المسرحية في سورية فقدت بعض أفضل رجالها هجرة أو ابتعاداً إلى دول عربية مقتدرة أو أجنبية تلقى فيها هؤلاء الفنانون تحصيلهم

العلمي والفني، ثم ما لبثت أن ترددت التدابير لأسباب كثيرة لا مجال لذكرها أو فحصها. ثم دعم هذا التوجه بجهده المعروف في تأسيس التظاهرات المسرحية القومية، ولا سيما مهرجان دمشق للفنون المسرحية.

لقد تأسس مهرجان دمشق للفنون المسرحية، برعاية نقابة الفنانين، دعوة من نقيبها عرسان آنذاك، ثم سعى عرسان نفسه إلى تبني مديرية المسارح والموسيقا في وزارة الثقافة والإرشاد القومي له، وهذا ما كان منذ دورته الثانية لكي ينتظم عمل المهرجان، ويتوسع إطاره القومي، وترعاه الدولة، فأشاع المهرجان حيوية مسرحية عربية حققت أهدافاً كثيرة للتبادل الثقافي العربي والدولي حين شاركت في دوراته فرق أجنبية متعددة، وأسهم المهرجان في تطوير الحركة المسرحية العربية على وجه العموم، وغدت "دمشق ذات المسرح"، بتعبير بعض نقاد المسرح العرب، إشارة إلى الدور القيادي والريادي الأصيل في المسرح والثقافة والمسرحية الذي مارسه مهرجان دمشق للفنون المسرحية. ونستطيع أن نستخلص من مساره المسرحي الطويل الخلاصات التالية:

أ . حرص عرسان على الطابع القومي لفنه، فمسرحياته، إضافة إلى استجابتها المباشرة للأحداث الكبرى في حياة الأمة العربية، تظهر القيم الوطنية والقومية التي كرّس أساليب أدائه لها، على أنها قيم نضالية ينبغي أن تشد الركاب إليها، وهذا واضح في مسرحياته كلها.

ب . حرص عرسان على إبراز الدور الاجتماعي للفن في مسرحياته التي ألفها وأخرجها. وتتم اختياراته عن وظيفة وهب جهده من أجلها، وهو تعاظم فاعلية المسرح في الحياة الاجتماعية، والحفاظ على تربوية المسرح وتعليميته لجمهوره. ولعل رؤيته الإخراجية لمسرحيات مثل "المدنسة" و"زيارة السيدة العجوز" و"الملك لير" و"الأشجار تموت واقفة"(15) تكشف عن هذا كله.

وقد جاء توكيد عرسان على رؤيته الإخراجية وسط انهماك المسرح العربي بما سمي "المسرح السياسي"، حين ركب حشد من الفنانين موجة الانتقاد السياسي في عروض مسرحية تخلت عن "التقليد" باتجاه مباشر أهداف يومية، وقد انتعش هذا المسرح باسم مسرح "الشوك" و"دبابيس" وسواهما تأثراً بمسرح "الكباريه" ومسرح "الدعاوة".

فهم عرسان الوظيفة السياسية والاجتماعية فهماً مختلفاً يعنى بجوهر الفعل الإنساني، ويصون القيم الإنسانية النبيلة، وهو ما جسّده في رؤيته الإخراجية لمسرحية "العنب الحامض" لفويجيردو (1967) وسيظل صدى هذه المسرحية التي أعيد تقديمها، أكثر من مرة وفي أكثر من محافظة تعبيراً عن الصدق الفني في معاينة الشروط الإنسانية ووعيها من منظورات تاريخية وأخلاقية في الوقت نفسه.

وستبدو هذه المأثرة جلية في إخراجه لمسرحية "زيارة السيد العجوز" لدورينمات (1972) إلحاحاً على الطابع الإنساني والمفارقة الاجتماعية التي يخلقها جشع الإنسان ونهمه إلى المصالح الدنيا. على أن إخراجه لمسرحية "الأشجار تموت واقفة" لكاسونا (1976) يعدّ من أهم التجارب التي عرفتها خشبة المسرح في سورية، حين حوّل عرسان المسرحية إلى رؤية واقعية تعبيرية في إدانة الروح القذرة التي تستشري في الظلم وعدوان الإنسان على الإنسان.

جـ . ربط عرسان كتابته المسرحية بالممارسة، إذ يتلاقى في مسرحياته الكاتب والفنان ويتبين ملامح رجل المسرح العارف بأصول فنّه، الخبير بأساليب الخطاب المسرحي في بيئته ومجتمعه. ومن نافل القول أن نشير إلى نضاله من أجل تقاليد المسرحية وتراكم التدابير والإجراءات التي تصون هذه التقاليد

وتحميها: العمل مع الممثل، العمل مع الجمهور، استمرار الروافد المسرحية، تعدد القنوات المسرحية وتكاملها.

غني عن القول أن نذكر أن أهم التدابير والإجراءات في ما نشهده في الحركة المسرحية تدين إلى المرحلة التي كان فيها عرسان مسؤولاً عن المسارح في سورية كتأسيس مهرجان دمشق ومهرجان الهواة والمسرح الجوال وتأسيس المعهد العالي للفنون المسرحية واستصدار المراسيم والاشتراعات من أجل الفن والفنانين على سبيل المثال.

د ـ ربط عرسان كتابته المسرحية ببحثه الفكري والفني وبدافع طموحه، فكتب المقالات والبحوث، وقارب النقد المسرحي والبحث فيه في وسائل الاتصال بالجماهير الإذاعية والمحاضرات والندوات والدوريات. وأردف ذلك بطريقته في إعداد اختياراته المسرحية مخرجاً له رؤيته الخاصة في العرض. ويشهد كتابه "سياسة في المسرح" (دمشق 1978) ومقالاته الكثيرة عن المسرح في برنامجه الإذاعي لفترة قاربت ثلاثة عقود من الزمن، ومقالاته في الدوريات الثقافية، ومحاضراته عن فن المسرح وعن الكتابة المسرحية من التجربة والاختيارات المدروسة.

هـ ـ ربط عرسان كتابته المسرحية بالأصالة، وهموم التأصيل، ولا يعني هذا إعادة أشكال مسرحية وصيغ قديمة، بل استعادتها في بناء المسرح، لأن الكاتب ينطلق من تراث مشترك هو تراث الإنسانية، وقد اندغم في مسيرة التراث المسرحي العربي المعاصر، ويشير تطويره إلى استخدام الجوقة في مسرحياته، وتوزيعها على أصوات وشخوص وجماعات على استمداده لتقاليد الرواة وتثميرها في خطاب مسرحي أصيل بعيد عن البهرجة والادعاء، ومثل هذا يقال عن إثراء المبنى الواقعي لمسرحه بالشعر واللغة الصافية والارتقاء بالخطاب المسرحي إلى رحابة المبنى الرمزي الذي عرفه النثر القصصي العربي القديم.

لابد في هذا المجال أن نتوقف عند سفره الضخم "الظواهر المسرحية عند العرب" (دمشق 1981) الذي خصّ به عرسان درسه للظاهرة المسرحية العربية تأصيلاً وتعميقاً للشغل المسرحي العربي الناهض أمام خيارات الهوية. ولقد قيل الكثير عن هذا الجهد الضخم، وأعيد طبعه عدة مرات في الوطن العربي (دمشق ـ طرابلس ـ الجزائر)، وفهم غالباً، كما أراد له مؤلفه، على أنه جهد في أصالة الثقافة العربية ووعي الذات، وفي تطوير الأجناس الأدبية والعربية، لا مجرد بحث تاريخي وفني.

يتجلى في مسرح عرسان، وفي عمله المسرحي، أخلاقيات الفنان. وفي هذه المجال يبقى من عرسان، إضافة إلى قوة إنجازه وضخامته وغناه وفرادته، جدارة أخلاقية وإنسانية هي مثال لشرف الفنان، وكرامة الفكر، وقدوة يعتز بها حتى الذين اختلفوا معه في الرأي والعمل أو يختلفون.

الهوامش:

(1) مسرحيات علي عقلة عرسان:

**زوار الليل، الشيخ والطريق، دمشق، 1971.*

**فلسطينيات، مسرحية شعرية، وزارة الثقافة، دمشق، 1968.*

**السجين رقم 95، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1974.*

*الغرباء، وزارة الثقافة، دمشق، 1974.

*رضا قيصر، وزارة الثقافة، دمشق، 1975.

*عراضة الخصوم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1976.

*الأقنعة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987.

*أمومة، ضمن الأعمال المسرحية الكاملة، دار طلاس، دمشق، 1989.

*تحولات عازف الناي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993.

(2) علي عقلة عرسان: المسرحيات (1964 ـ 1988)، الأعمال الكاملة في جزأين، ج1، دار طلاس، دمشق، 1989، ص 206.

(3) علي عقلة عرسان: المسرحيات 1964 ـ 1988، الأعمال الكاملة في جزأين، ج 2، دار طلاس، دمشق، 1989، ص 802.

(4) عبد الله أبو هيف: التأسيس، مقالات في المسرح السوري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979، ص 185 ـ 191.

(5) عبد الله أبو هيف: الإنجاز والمعاناة، حاضر المسرح العربي في سورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988، ص 299 ـ 308.

(6) علي عقلة عرسان: تحولات عازف الناي، مسرحية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993، ص 187 ـ 188.

(7) المصدر السابق، 338.

(8) الإنجاز والمعاناة، مصدر سابق، ص 23 ـ 29.

(9) علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981، ص 7.

(10) المصدر نفسه، ص 7.

(11) النجار، محمد رجب: تعقيب على بحث "جذور درامية ومسرحية في الوطن العربي" في "الحياة المسرحية"، دمشق، ع 24 ـ 25، ص 130.

(12) الظواهر المسرحية عند العرب ـ ص 7 ـ 8

(13) علي عقلة عرسان: وقفات مع المسرح العربي، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، 1996.

(14) عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

(15) التأسيس، مصدر سابق، ص 262، 257.

المصادر والمراجع:

1 ـ عبد الله أبو هيف: التأسيس، مقالات في المسرح السوري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979.

2 ـ عبد الله أبو هيف: الإنجاز والمعاناة، حاضر المسرح العربي في سورية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1988

3 ـ عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر، قضايا ورؤى وتجارب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003.

4 ـ علي عقلة عرسان: المسرحيات (1964 ـ 1988)، الأعمال الكاملة في جزأين، ج 1، دار طلاس، دمشق، 1989.

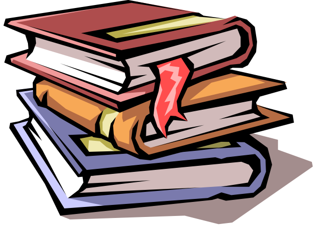
5 ـ علي عقلة عرسان: المسرحيات 1964 ـ 1988، الأعمال الكاملة في جزأين، ج2، دار طلاس، دمشق، 1989.

6 ـ علي عقلة عرسان: تحولات عازف الناي، مسرحية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1993.

7 ـ علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981.

8 ـ علي عقلة عرسان: وقفات مع المسرح العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1996.

9 . علي عقلة عرسان:
*زوار الليل، الشيخ والطريق، دمشق، 1971.
*فلسطينيات، مسرحية شعرية، وزارة الثقافة، دمشق، 1968.
*السجين رقم 95، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1974.
*الغرباء، وزارة الثقافة، دمشق، 1974.
*رضا قيصر، وزارة الثقافة، دمشق، 1975.
*عراضة الخصوم، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1976.
*الأقنعة، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1987.
*أمومة، ضمن الأعمال المسرحية الكاملة، دار طلاس، دمشق، 1989.
*تحولات عازف الناي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، .1993
10 . محمد رجب النجار: تعقيب على بحث "جذور درامية ومسرحية في الوطن العربي "في" الحياة المسرحية، دمشق، ع 24 . 25.



مسرح سعد الله ونوس وتطوراته..

د. غسان غنيم

شاعت المسرحيات الاجتماعية في سورية في فترة الخمسينات، وبداية الستينيات، وقد اعتمدت تلك المسرحيات على الواقعية غالباً... ولكنها كانت واقعية انتقادية تقوم على تعرية الواقع؛ ومحاولة تسليط الأضواء على الأخطاء بعيداً عن الرؤية الحركية للمجتمع، فقد كانت تلك المسرحيات تنقل الواقع بشكله الثابت في غالبيتها من دون القدرة على رؤية ما يعتلج داخل هذا المجتمع أو رؤية الصراعات التي تنضج بين طبقاته. ففي تلك المرحلة "كانت البورجوازية الصغيرة - بحسب المصطلح الماركسي - هي التي تحمل عبء التطوير في البلاد؛ وبناء مدّها الثوري. وكان هذا الخليط الثقافي المتعدد المصادر والاتجاهات والمدارس يناسب البورجوازية الصغيرة التي كانت سائدة في ميدان السياسة والأدب؛ فكانت أفكارها وهمومها ومطامحها هي التي تطفح على وجه الأدب والأديب التقدمي حينذاك، هو المعبر عن طموحات الطبقة البورجوازية الصغيرة؛ ما دام المعبر عن طموحات الطبقة العاملة غير موجود، ما عدا ندرة لا يحسب لها حساب، غير أن سيادة هذه الطبقة لم تمنع من ظهور كتّاب انحازوا إلى الطبقات الكادحة فكانوا لسان حالها والمعبرين عن حركتها، والمبشرين بسيادتها. ولعلّ سعد الله ونوس واحد من أبرز هؤلاء...

ويمكن أن نقسّم مسيرة مسرح سعد الله ونوس إلى ثلاث مراحل تفرضها منهجية الدراسة للأدب المسرحي الذي أبدعه ونوس.

1 - المرحلة الأولى: البدايات ما قبل الخامس من حزيران 1967

- كتب سعد الله ونوس في هذه المرحلة ثماني مسرحيات قصيرة هي "مأساة بائع الدبس الفقير.
2. الرسول المجهول في مأتم انتيغونا.
3. جثة على الرصيف.
4. الجراد.
5. المقهى الزجاجي.
6. لعبة الدبابيس.
7. فصد الدم.
8. عندما يلعب الرجال.

وقد صدرت في مجموعة واحدة، سمّاها "حكايا جوقة التماثيل" عن وزارة الثقافة 1965(16).

تظهر بعض السمات في هذه المرحلة تميّز إنتاج سعد الله ونوس، وتجمع مسرحيات هذه الفترة من إبداعه من ذلك.

1 - وضوح أثر الثقافة الغربية.. والمسرح الغربي.

2 . ضبابية الرؤيا من حيث عدم وضوح الموقف، من قضايا كثيرة حاول معالجتها.
3 . شيوع التجريد، واللجوء إلى الترميز المتعمّد.
4 . عمومية الموقف وعدم تحديده بشكل واضح تجاه قضايا كثيرة، وعلى الأخص، قضية السلطة، وقضية ممارسة القمع على البسطاء، التي حاول معالجتها في "بائع الدبس الفقير...".
5 . عدم وضوح الموقف الطبقي وبقاؤه في أضعف تجلياته في إبداع ونوس في تلك المرحلة، وقد تجلى هذا في "جثة على الرصيف".

يغلب على مسرحيات هذه المرحلة الأسئلة الوجودية، وتغلب فكرة الحرية على أجواء المسرحيات التي أظهرت أن سعد الله ونوس ليس ماركسياً، بل أقرب ما يكون إلى الليبرالي... المتأثر بالماركسية.. وتجلى ذلك في مسرحية "جثة على الرصيف" التي حاول فيها توضيح الفرز الطبقي للمجتمع، فالمشكلة في وجود فقراء يموتون جوعاً، ووجود أغنياء، يستغلون من أجل رفاهم كل شيء. فجثة الفقير الذي مات جوعاً وبرداً ملقاة على الرصيف، أمام قصر رجل غني. يريد شراء الجثة لتكون طعاماً لكلبه الذي تشبث بالجثة بينما كان صاحبه ينزهه.. ويساوم المتوسل صديق الميت على ثمن الجثة، فإذا الفقراء مضطرون إلى بيع أنفسهم . أحياءً أمواتاً . ليتمكنوا من تأمين لقمة العيش، ويساعد الأغنياء على سلب الفقراء السلطة التي تمثّلت بالشرطي في المسرحية. ولكن الطرح الماركسي غير مكتمل في هذه المسرحية، فثمة ضبابية في الطرح والموقف، حيث لا يدرك المتلقي من الفقير غير أنه فقير ولا يمثل طبقة اجتماعية . عمال.. فلاحين مثلاً . والغني مجرد غني، يمتلك القدرة على شراء الفقراء.. كما عالج في هذه المرحلة، قضية أرّقته طويلاً، وسيكون لها حضور قوي في مرحلته الثانية، وهي قضية السلطة والجماهير... ففي مسرحية "مأساة بائع الدبس الفقير" ثمة بائع فقير اسمه "خضور" لا يدري ما يحاك له.. مما يؤدي إلى تدبير تهمة له من قِبل "حسن" لينزل عليه العذاب من كل حدب وصوب... ويشير ونوس بذكائه إلى ثبات بنية السلطة في الأنظمة القمعية.. حيث تتجلّى كل مرة في اسم جديد، بينما يبقى المضمون ثابتاً من خلال . اتخاذ الشاب اسم حسن . ثم . حسين . ثم محسن... ثم تنتهي المسرحية بعد أن يتهدج صوت الجوقة، دون أن نرى أفرادها.. وهي تقول:

"اندثر.. أندثر
وتحطمت تماثيل أخرى
وفي ضمير الساحة لا تزال حكايات لم تروَ
حكايات عن بائع البرتقال... عن بائع البصل
عن موظف مصلحة المياه عن طالب المدرسة.
عن حارس مصنع الكونسروة.. عن السكرتيرة الجملية
وطفل الحضانة لم تحمه الحداثة.
كلا.. كلا.. ليس نعاسكم ما يقتل في الحلوق الكلمات
لا تنسوا أن التمثيل تهشم وتضرب
الخوف.. الخوف والريبة.
صمتاً.. صمتاً.
ما نحن إلا تماثيل في الساحة
نحن الناس الذين كانوا "يسدل الستار" والذين ليسوا الآن.

هذه النهاية تؤشر إلى انشغال سعد الله ونوس بالواقع الاجتماعي والسياسي(17) في زمنه. انشغاله بالفئات البسيطة من الناس، وهي تشكل موضوعاً للقهر من قبل السلطة، بل للقمع.. وهي شخصيات قابلة للغياب، كما غاب خضور في ظل سلطة ظالمة.

بينما يصمت الناس ممثلين بالجوقة "جوقة التماثيل" "صمتاً صمتاً" (ما نحن إلا تماثيل) لا نرى ولا نسمع، وإن فعلنا.. فليس ثمّة فعل نقوم به.. وفي ظل هكذا سلطة.. نحن الناس الذين كانوا.. ويريد أن يقول كانوا أناساً قبل هذه السلطة. بينما لم يعودوا كذلك الآن.. "والذين ليسوا الآن..".

"فالسلطة القمعية في مواجهة الفرد المستلب والقضية ترتبط بخلفية طبقية اجتماعية قبل كل شيء.."(18).

ولكن المواجهة في المثالين السابقين غير محددة؛ وضبابية؛ ولا تتوضح فيها طبيعة كل طبقة، بل طبيعة هذه السلطة وماهيتها، وقد أشار ونوس نفسه إلى أن هذه المرحلة، لم تكن محددة في فكره ومواقفه.. يقول: ".. المناخ الفكري والنفسي الذي ساد المسرحيات الأولى كان محصلة لفترة.. قلق نفسي وفكري.. كانت تصطرع في النفس نزعات ميتافيزيقية ورومانسية ووجودية.."(19).

وعندما تغيب الديمقراطية.. "لا يمكن أن يصل المهرج إلى كرسي الحكم بفضل جوقة من الانتهازيين الذين "ينفخونه" ويسبغون عليه الحكمة والعبقرية كما في مسرحية "لعبة الدبابيس" حيث لا يختلف "برهوم" عن "مشدود" لأنهما وجهان لعملة واحدة"(20).

كما عالج ونوس قضية العرب، قضية فلسطين التي سيعود إليها في بداية مرحلته الثالثة، عالجها في مسرحية فصد الدم التي حاول من خلالها أن يبتعد عن الإنشائية والتقريرية والخطابة ـ على عكس من سبقوه إلى معالجتها، بعيداً عن الاستجداء الميلودرامي والارتجال، حيث انطلق من رؤية عقلانية، فأعلن رفضه لمنطق التلاؤم مع الواقع الراهن، فجعل شخصية "علي" الذي يمثل التمسك والصلابة الوطنية ورفض كل ما من شأنه تكريس الخنوع والاستسلام للواقع، ينتصر على شخصية "عليوة" الذي يرى أن لابد من التكيّف مع الواقع الراهن الآن. ولابد من نسيان القضية برمتها.

كما قدّم في هذه المسرحية صورة للأنظمة العربية التي تتقاتل وتتذابح بينما يغيب الشعب عن المعادلة، يغيب عن ساحة الفعل في الحياة السياسية. وترتفع أجهزة الإعلام بالصراخ، تكيل الوعود والوعيد، وتستغل القضية للصعود على جثة القضية، كما تجسد ذلك في شخصية الصحفي..

"إن هذه المعالجة إذا ما أخذت بسياقها التاريخي ـ أي في ذلك الوقت ـ تعدُّ بحق متقدمة، إلى حدٍ بعيد لأنها تنطلق من رؤيا واقعية لا مكان فيها للأحداث المضخمة والبطولات الملفقة"(21).

إن المقدمات تؤشر إلى الخواتيم.. وهذا ما أراد أن يقوله في مسرحية "المقهى الزجاجي" التي تدور أحداثها في مقهى؛ وهو رمز للعطالة الاجتماعية ورمز للوطن الذي سيتهدم ما لم ينتبه أهله إلى الأخطار التي تتهدده وتصدّعه، والناس غافلون نيام، لا يكترثون، حتى للموت، بينما يتابعون تساليهم وألعابهم، وتابوت الميت يخرج من المقهى، فيكتفون بقولة "الله يرحمه" ثم يعودون إلى ما كانوا فيه من سرور وعدم انتباه، وكأنما كان ونوس يؤشر إلى ما حدث حقيقة في حزيران 1967.. حين تهدّم المقهى على رؤوس من فيه..

جاسم: لا تبتئس.. لستَ أول من تحل به الهزيمة.. وتذكّر أن الدنيا سجال.

أنسي: لا أتحدث عن هزيمة النرد.. هنالك ما هو أسوأ.. انظر.. أحقاً لا تراها وهي تنهال كالقذائف.. الزجاج يمتلئ شروخاً لا.. لنبذل مجهوداً.. لن ندع بنياننا ينهار فوق رؤوسنا.. لقد متنا.. إننا أموات.

انتبهوا أيها الأصدقاء.. تهشّم

الجدار.. انهضوا قليلاً.. يجب أن نحاول؛ لابدّ أن نساند.. أتحسب أنه أقوى من الحجارة.. لن يصمد.. هي لحظات.. أيها الصديق.. قل.. ألا تسمعها؟!.. طق..طق.. طق"(22).

(وما كان من أهل المقهى "الوطن" إلا أن أخرجوا منذرهم ومحذرهم من الهزيمة والسقوط خارج المقهى.. خارج الوطن).

النادل: اهدأ يا سيد أنسي.. إني أستميحك العذر.. تلك فكرة المعلّم ظاظة.. أرجوك ساعدني قليلاً "يحمله بعنف، ويسر به.. بينما يلبّط أنسي بقدميه، وكلماته تتناثر".

أنسي: ليس عادلاً.. لنفعل شيئاً.. ستصيبني الحجارة.. سنموت.. اتركني.. لقد متنا.. إننا أموات.. أيقظهم.. مقهانا يتهدّم..

(تتوالى هذه الكلمة متخافتة حتى يسدل الستار). "يتهدم.. يتهدم.. يتهدم.."(23).

"في مرحلة ونوس الأولى.. حافظ مبدعها على تقديم نهايات مغلقة تقدم رؤيتها المتشائمة في الحياة العربية.. وحتى مع نهاياته شبه المفتوحة فهو يقدّم ذات الرؤية في صورة تساؤلات مجاب عليها سلفاً داخل العمل الدرامي ذاته. فالجماعة الشعبية التي حدقت فيها "ميدوزا" منذ أول نص له، قد تحجرت وتحولت إلى تماثيل تحتل الميادين العامة دون أن تلعب دوراً في حركة أحداثها. والمقهى بما فيه من بشر يلتقون يومياً وبشكل رتيب ويعبرون عن حالة من البلادة وإضاعة الوقت، فيما لا يفيد وهو ما يضيف للإدانة الونوسية للجماعة الشعبية.. وما زالت الجماعة عند ونوس متحجرة؛ حتى وهي تلعب طاولة النرد على المقهى، والموت محاصر لها بسبب عجزها عن الفعل وتغييب وعيها في نمطية الأداء اليومي.. انشغال الجماعة الشعبية باللعب، ليس فقط هروباً من واقع زاخر بالأحداث، وإنما أيضاً انشغالاً بأفعال لا مجدية تستغرق زمن الجماعة وتستهلكه فيما هو غير مثمر لذاتها، وغير دافع لحركة مجتمعها ومهمّش لدورها في التاريخ"(24).

2 ـ المرحلة الثانية، ما بعد حزيران 1967:

أصبح سعد الله ونوس أكثر وضوحاً وتحديداً بعد هزيمة 1967.. التي استشفها في مرحلته الأولى، واتجه بكل قواه نحو التسييس، ليجعل من هذه القضية "التسييس قضيته الأولى في ممارسته المسرحية والتنظيرية للمسرح بعد الهزيمة. فبمقابل حالة الاستلاب التي يعيش فيها الجمهور، وحالة تعمّد أبعاده عن السياسة. يجب أن تطرح الحالة المضادة؛ أي يجب أن تُطرح قضية التسييس، ففي حواراً حول تجربته المسرحية، أجراه معه نبيل الحفار، يقول ونوس "بع عام 1967 كانت المعركة ملحّة بالنسبة للمسرح، وعلاقته بالسياسة، وكان واضحاً أن المسرح بوغتَ ومثله مثل الشعوب العربية، بهزيمة الخامس من حزيران 1967. وأنه قد تأخر كثيراً في الإجابة على أسئلة ملحّة.. إذن بعد 1967، طرحت العلاقة بين المسرح والسياسة بشكل حاد.. وكانت التجارب المسرحية السابقة على 1967 تتوهم أنه بالإمكان ممارسة تجربة مسرحية حدودها الفن، وحدودها تعميم خدمة ثقافية ما. عبر تقديم نماذج عشوائية وغير مترابطة من "ريبرتوار" المسرح العالمي، لذا كانت معركتنا الأولى هي: هل ينبغي أن يهتم المسرح بالسياسة أم لا؟

فهزيمة حزيران كانت شديدة الوطأة، وقد خلفت نوعاً من الصحوة الفكرية؛ في كل أوساط المثقفين، لذلك بعد أن صار ثمة إقرار بأن العلاقة وثيقة بين المسرح والسياسية، كان لابد من أن نواجه قول

المسرح السياسي من خلال معايير سياسية: مدى تقدمية هذا العمل؟ وعمقه في طرح القضية، واستشراف الآفاق المفتوحة أمام الحلول أو مدى سطحية المعالجة وتفاهتها، وبالتالي تكريس ما هو متخلّف في الوعي السياسي السائد.. إذ لابد من المضي أعمق لتحديد هوية السياسية التي تبناها المسرح.."(25).

تبنّى المسرح السياسي. ولكن ليس أي مسرح سياسي، بل المسرح السياسي التقدمي.

وقد وضّح هذا المفهوم من خلال توضيحه لمفهوم التسييس.. بحيث يصبح المسرح حوار بين مساحتين، الأولى هي ما يعرض فوق خشبة المسرح، والثانية هي جمهور المتلقين، المتفرجين في الصالة، والمساحة الأولى يجب أن تعكس ظواهر الواقع ومشكلات المساحة الثانية، ليقوم حوار مرتجل، ومتدفق وحقيقي بين المساحتين.

"يتحدد مفهوم التسييس من زاويتين متكاملتين.. الأولى فكرية وتعني أننا نطرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، وأننا نحاول في الوقت نفسه استشفاف أفق تقدمي لحل المشكلة.."(26).

"والثانية فنية من خلال هدم العلاقة التقليدية الساكنة بين الصالة والخشبة، لإقامة علاقة جديدة يندغم فيها الممثل بالمتفرج في جوٍّ من الإلفة والصراحة؛ بحيث تتقوض الحواجز، ويحلّ الحوار بينهما، بدلاً من علاقة المرسل والمتلقي"(27).

فلا يكفي من وجهة نظر ونّوس أن تطرح القضايا السياسية على المسرح حتى يصبح سياسياً، بل يجب أن تطرح من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، ومثل هذه المعالجة تحاول فهم آلية الواقع، لكشفه ولتعرية القوى التي تعيق تقدّمه؛ ولإدانة الأنظمة الفاسدة المسؤولة عن تكريس ما هو متخلّف ورجعي. كل ذلك يجب أن يتم من خلال رؤية متكاملة ومعالجة تقوم على خلفية نظرية واضحة في ذهن الكاتب ـ دون إغفال لجانب المتعة الفنية. فالتعبير بحرية وصراحة عن الآراء السياسية، يمكن أن يكون تعويضاً باهراً.. فالمسرح من خلال جماعيته وعمله الذي يتعلّق باليومي. وذي العلاقة بالحاضر والمباشر مع الناس، إنما يعطي الوهم بنشاط أو بعمل سياسي.. إذن يجب تسييس المسرح للتواصل مع المتفرج ومحاورته وتبصيره بقضاياه الأساسية.. وحثّه على اتخاذ القرارات والمواقف منها. وهكذا كما يقول ونوس "يجب أن نشحن لا أن تفرّغ".

"تمثل هذه المرحلة انعطافاً نوعياً في وعي الوجود المؤسس للبنية التكوينية للنص. حيث ينتقل وعي الحرية من الرؤية المعرفية التي ترى في الحرية جوهر الوجود، إلى الرؤية المعرفية التي ترى في الحرية شرط الوجود قيمياً. من وعي الحرية بوصفها جوهر الكائن إلى وعيها بوصفها شرط كرامة وسيادة الكائن، من وعيها بوصفها وضعاً أنثولوجياً، إلى وعيها بوصفها صيرورة تاريخية على طريق اكتمال الوجود بالقيمة... وذلك لا يتم إلا بالغوص في حمأة الواقع وأسئلته الشائكة التي توحد مساحتي الوجود.. العرض المسرحي وجمهور الصالة بمشكلاتهم وهمومهم وأشواقهم"(28).

فالمسرح إذن تجمع سياسي تطرح فيه المشكلات السياسية والاجتماعية والثقافية، وتُناقش. وهذا ما يستدعي بالضرورة إلغاء المفهوم التقليدي للشخصيات ـ الأبطال ـ فثمّة أصوات وملامح من وضع تاريخي معيّن، وأهمية الأفراد تتحدد من خلال التفاصيل أو الخطوط التي تضيفها على الوضع التاريخي العام

فيصبح المسرح بهذه المثابة أداة تغيير، وليس أداة تكريس لما هو سائد، وهو إضافة إلى ذلك ـ بحسب قول ونوس ـ في مقدمة مسرحيته: "مغامرة رأس المملوك جابر.." حوار بين مساحتين: العرض المسرحي وجمهور الصالة، حيث يكون الارتجال الجريء. سمة رئيسية، من سمات هذا الحوار، مما يقوّي الإحساس بوحدة المصير المشتركة بين الفرقة المسرحية وجمهور الصالة.

شكّل هذا مجموعة الأفكار الرئيسية لفكرة تسييس المسرح لدى سعد الله ونوس. إنها تشكل في مجموعها رؤيا للمسرح على المستويين الفكري والفني، بدونها يصعب أن ندخل إلى عالم سعد الله ونوس المسرحي في المرحلة الثانية. حيث ظهرت هذه الرؤيا في مجمل مسرحياته التي أنتجها بعد هزيمة حزيران 1967.. ولعلّ أشهر هذه المسرحيات وأكثرها إثارة للجدل.. مسرحية "حفلة سمر من أجل 5 حزيران.." التي كتبها عام 1967، فكانت ردّة فعل ملتاعة ومريرة، ودعوة للالتفات إلى الواقع وما يحدث فيه حيث أعمل ونوس مبضعه في تعرية الأنظمة السياسية والاجتماعية والاقتصادية المسؤولة عن الهزيمة، كما طرح قضايا البسطاء الذين تضرروا حقاً من الهزيمة وسمى الأشياء بأسمائها الصريحة.. كلّنا مسؤول عن الهزيمة..

"كانت النقلة عنيفة وحاسمة في مسرحية "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" حيث في هذا النص يؤسس سعد الله لفكرة "الحوار والمشاركة" ليس عبر الرسالة المعرفية والأيديولوجية للنص فحسب، بل من خلال التشكيل البنائي للنص ذاته، إذ يكسر الحاجز الفاصل بين المعرفة والسلطة لتدمير معرفة السلطة التي قادت إلى الهزيمة. دافعاً بجمهور العدالة أن ينتزع حقه بالمشاركة في صناعة القرار، عبر الحوار والتدخل المباشر على الخشبة لمواجهة معرفة السلطة بسلطة المعرفة التي بدونها لا يمكن للناس أن يمتلكوا حريتهم.."(29).

ركّزت كثير من الآراء التي ظهرت عقب عرض هذه المسرحية على أنها عمل يقوم على تعذيب الذات، وجلدها، وفضح الأخطاء، فترسم صورة شديدة القتامة لا يمكن أن تكون معها ذات رؤيا اشتراكية. ولكن مثل هذه الآراء تظلمها لأن هذا العمل يساير منهج ونوس في التحريض وعدم المطامنة، فونوس يطالب بإزاحة هذه الأوضاع المزرية التي أدت بنا إلى ما نحن فيه، إلى الهزيمة. هي دعوة إلى تجاوز الارتجال في عملنا. ورد الفعل، إلى الفعل المنظم الذي تجسّد في تلك الشخصية من شخصيات حفلة سمر التي تحمل حلماً.. وتحمل بندقية وتجوب الأرض.. وصاحبها يعانق بندقيته كابنه الوحيد، ولا يلبس ثياب الجنود..

إن ونوس لا يغلق الأفق نهائياً، ولكنه يقسو ليكون وقع التحريض أقوى، ولا نبالغ إذا ما قلنا: إن النجاح الجماهيري الذي حققته هذه المسرحية، لم تحظَ به أية مسرحية جادة حتى حينه في إطار المسرح العربي. وإن النقاشات الساخنة التي أثارتها في حينها، لم تُثرها أية مسرحية عربية أخرى.. إنها كما يقول الناقد محمود أمين العالم: "من أنضج مسرحياتنا العربية المعاصرة عامة، سواء من حيث البناء الفني أم المضمون.."(30).

طرح ونوس في هذه المسرحية سؤالين صعبين بقدر ما هما جوهريان وأساسيان من نحن؟ ولماذا..؟

وضع ونوس أمامنا مرآة كبيرة، بحجم الهزيمة التي لحقت بنا، وقال لنا" انظروا من نحن، تعالوا نتعرّف على حقيقتنا من غير أقنعة أو تهويل أو تزييف. إن أية مجابهة مع العدو سوف تنهار وتتداعى إذا لم تقم على أرضية صلبة، بمعنى آخر ـ

إذا غاب الشعب، وهو صاحب المصلحة الحقيقية، وصاحب الدور الريادي في كل معركة، فلن تكون المؤسسات والدوائر الرسمية قادرة على عمل شيء.. ستقف عاجزة مشلولة لا تقدر على الحركة.. استطاعت مسرحية "حفلة سمر" أن تفجّر جملة من القضايا السياسية والاجتماعية والثقافية والحضارية دفعة واحدة، وأظهرت ترابط هذه القضايا وتداخلها من منظور تقدمي.. ومن خلال مناقشة عميقة للبنى التي أدت إلى الهزيمة. كما قدّمت مثالاً تطبيقياً، شكلاً ومضموناً لوظيفة المسرح ودوره، عبر تسييسه كما أراده ونوس أن يكون.

وإذا كانت "حفلة سمر..." قد عالجت الواقع عبر حكاية معاصرة وبشكل مباشر فقد اعتمد ونوس في تثبيت مفهوم التسييس في هذه المرحلة على مسرحيات أخرى. اتخذت من الإبعاد الزماني والمكاني وسيلة فنية، فاعتمدت على التراث، سواء كان شعبياً أم تاريخياً.. للسعي إلى استقطاب قطاعات واسعة من الجمهور، غير عابئ بالصيغة المسرحية المستقلة، باحثاً عن صيغة جديدة - قديمة. مألوفة في المجتمع العربي - كالراوي مثلاً - والمقهى والقصاص، والحدوتة.

ومن خلال الإبعاد الزماني والمكاني، يقيم جسراً بين ما يعرض بزمنه الماضي.. وما يحدث، لخلق توازيات تضيء الحاضر.. ومن هذه المسرحيات مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" 1971، وقد عرض من خلالها لمشكلة السلطة وعلاقتها بالشعب، وعلاقة الشعب بها.

(فزكريا) يحرض جماعة الناس لتثور ضد استبداد السلطة، بعد أن عمل على إيقاظ وعيهم، وتبصيرهم بما يحدث حولهم من مظالم واستبداد.. ولكن استكانة الناس أمام جبروت السلطة وأبّهة الملك تجعل الجميع يخرجون منكّسي الرؤوس، متوافقين مع قيودهم واستكانتهم للعبودية.. ثم يعلن الممثلون في ختام المسرحية. أن لا حرية في ظل الحكم الاستبدادي.. وأن الاستكانة والمطامنة ستجعل الفيلة تتكاثر لتتكاثر بعد ذلك الدماء المسفوحة.. "إنها عندما تتكاثر تبدأ حكاية دموية عنيفة"(31).

تابع موضوعة السلطة في مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر.." 1971. فالسلطة منقسمة على نفسها، وظالمة للرعية، وبالمقابل هناك الشعب المظلوم والخائف، تمثله جماعة من الرجال..

إن أجواء التناحر على السلطة في مجتمع يقوم على الاستغلال. ستفرز بشكل طبيعي الانتهازيين "المملوك جابر.." الذين يسعون وراء المال والربح السريع والمجد والنساء.. فالمملوك جابر لا يهتم للصراع القائم بين الوزير والخليفة، ولكنه عندما وجد ثغرة يستطيع النفاذ منها لتحقيق مصالحه، تحركتْ انتهازيته وبدأ اهتمامه. فتقدّم باقتراح إلى الوزير يجعله ينفذ خطته في استدعاء أعداء البلاد لنصرة الوزير.. ثم ينال هو العطايا والمزايا..

كما ربط ونوس في هذه المسرحية بين معاناة الشعب جرّاء السلطة الفاسدة المنقسمة على نفسها، فلا تهتم بأن تسرق من الشعب قوت يومه أو تستدعي أعداء البلاد وتفتح لهم الأبواب وبين سلبية هذا الشعب وعدم قدرته على الفعل. وبين صعود الانتهازيين، واستمرار عسف السلطة وقمعها. كما طرح موضوعة لا مبالاة الجماهير وسلبيتها.. وهو موضوع أثير لديه، فلا مبالاة الناس وسلبيتهم وعدم اهتمامهم بما يحدث حولهم. سوف يجرّهم إلى الدمار والخسران. حتى على الصعيد الفردي.. فتراه دائم التأكيد أن ما يجري في المجتمع مهم للجميع، وعلى الجميع أن يعيه وينخرط فيه ليؤدي دوره الفاعل، وإلا حلّ البلاء. وقد طرح هذا الموضوع في كثير من مسرحياته: "المقهى الزجاجي - مغامرة رأس المملوك جابر - الفيل يا ملك الزمان"، كما أفرد لهذه الفكرة

مسرحية كاملة اقتبسها من "بيتر فايس" هي مسرحية "رحلة حنظلة". وهذا ما يجعلنا نلاحظ كثرة الشخصيات السلبية في مسرحه. وهي شخصيات في غالبيتها خانعة مستلبة خائفة مشتتة أو انتهازية لا تحمل من المبادئ ما يبث بارقة أمل في الخلاص. وقد يُظن من خلال ذلك أن "ونوس" لا يحمل رؤية متفائلة، ولكنه يرى غير هذا، وينظر إلى المسألة من خلال علاقة المسرح بالجمهور، ومن خلال الفعل الذي تمارسه المسرحية على جمهور المتلقين. هل تمنحهم الرضى والمطامنة؟ وهذا ما لا يرضى عنه أم تحرضهم وتدفعهم للفعل، واتخاذ المواقف الإيجابية؟. يقول: كان مهماً بالنسبة لي دائماً، وفقتُ أم لم أوفّق ـ لكن هذا ما كنتُ أريده، أن أبني وعياً لا أن أُعطي وعياً جاهزاً، وبناء الوعي يتم عبر السلب، تأخذ عيباً من العيوب وتضخّمه، وتظهر عقابيله وآثاره، وتكون بذلك قد قدمت أمثولة أو درساً تطبيقياً لهذه الحالة، ويجب ألا ننسى أن المسرح في النهاية هو عملية جدل، وأن الخلاص ليس فيما يُطرح على الخشبة فقط. وإنما فيما يتمخّض عنه الجدل بين الصالة والخشبة..

إن تفاؤل العمل أو تشاؤمه، لا ينبع من مدى احتوائه على شخصيات إيجابية متفائلة أو سلبية متشائمة. وإنما يتم ذلك من خلال مجمل العمل وبنيته. هل يسير هذا العمل نحو أفق مسدود تشاؤمي أم أنه يشير إلى أن هناك أفقاً آخر، شرط أن تبدّلوا عاداتكم في التفكير والسلوك والنضال. وبهذا المعنى رأى أن هذه الأعمال إيجابية أكثر بكثير مما لو وضعتُ فيها شخصيات متفائلة وبطولية تقلب معادلة المسرحية وتحقق انتصارات على الخشبة، وتوزع انتصارات وهمية على المتفرجين.."(32).

في مسرحية "الملك هو الملك" يحاول ونوس فضح أنظمة التنكر البورجوازية ـ كما يقول ـ فيعالج قضية الحكم بصورة أكثر نضجاً وعمقاً. فالحاكم الفرد المطلق الذي يحتجز بيده كل السلطات يستمد قوته من الرموز المحيطة به، ومن القوى التي تقف خلفه للحفاظ على مصالحها "شهبندر التجار" أو "الشيخ طه.." والحاكم ليس إلا تجسيداً رمزياً لهذه القوى، وليس شخصه مهماً ما دام النظام قائماً، ولا يعني استبداله. شيئاً ما دامت القوى والنظام لا يزالان قائمين..

إن الاعتماد الكبير على التراث، عدا بعض المسرحيات في هذه المرحلة ـ قد ميّز إبداع ونوس في مسرحيات المرحلة الثانية. فالحكايات الماضية تشكل المادة الأولية للمسرحية ليطرح من خلالها القضايا المعاصر. الاجتماعية والسياسية التي يريد تناولها فيعالجها من خلال مفاهيم عصرية. تعالج قضايا المجتمع الراهنة لتحريض المتلقي ليتأمل واقعه، فيشارك مشاركة إيجابية فيما يدور حوله من أحداث تمسّه وتتعلّق بمصيره، ويبيّن ونوس أن عقابيل الاستسلام للواقع المريض، أخطر بكثير من أعباء النضال من أجل محاولة تغيير هذا الواقع.

"*المرأة الثانية:* وماذا نفعل إن انطبقتْ أبواب السجون على أحبتنا؟.

الرجل الثالث: وتعوّدنا تغيّر الأوضاع.

الرجل الثاني: وتعاقب الخلفاء والوزراء.

المرأة الثانية: وقتل الرجال لأتفه الأسباب.

المرأة الأولى: وغياب رجال لكذبة أو وشاية.

الرجل الثالث: ما لنا نحن وشؤون السادة..."(33).

اهتمت مسرحيات هذه المرحلة بموضوع السلطة والجماهير وقد رمى ونوس عبر هذه المسرحيات بالأسئلة والإجابات كلها.. باحثاً بغضب ولوعة عمّا يربط الإنسان بالوطن، والوطن بالإمكانية التي تدافع عنه، ولأنه كان يشتق أسئلته من التاريخ، ويجانب

الأسئلة العابثة لتوليد الأسئلة الجديدة. التي تحاور الهزيمة لترد عليها.. ولتبعد شبحها عن الوجود العربي. ولذا فإنه عاد إلى الإنسان ولكن بصيغة جماعية هذه المرة سائلاً عن النصر والهزيمة وشروطهما، وعن أحوال المحكومين والحاكمين. طارحاً مسألة "التسييس" التي رأى من خلالها أن مآل الإنسان في وعيه ومآل وعيه في فعله، ومصير فعله فيما يميّز من أفعال الحاكمين" ولا يمكننا أن نمر في هذه المرحلة دون التعرّض لمسرحيته "سهرة مع أبي خليل القباني" التي كتبها تكريماً لهذا المبدع الرائد المسرحي السوري، دون أن تخرج عن إطار مسرح التسييس. فالقباني ابن عصره وبيئته، ولا يمكن فصل تجربته المسرحية، عن الوضع الاجتماعي ـ الاقتصادي السائد في تلك الفترة. إنه رائد دفع ثمن ريادته، صارع عقولاً متحجّرة، كانت ترى في الفن الجديد، ضرباً من الكفر والإلحاد، ونوعاً من الفسق والفجور. ولكن ونوس يؤمن بحركة التاريخ، ويؤمن بانتصار الجديد التقدمي على القديم الرجعي إيماناً قاطعاً.

3 ـ المرحلة الثالثة:

صمت سعد الله ونوس ثلاثة عشر عاماً أو يزيد.. قضاها في المراجعة والتأمل ليكتشف أن المشكلة أعمق. وأكثر تعقيداً من علاقة سلطة/ مجتمع. بل إن هناك تركيباً ثلاثياً ـ ربما ـ يجب أن يغوص فيه أكثر لمحاولة استكشافه، هناك بنى اجتماعية متخلفة جداً، تتجاور وتتساوق زمانياً مع بنى اجتماعية حديثة، حداثة شكلية. مما يشكل قطيعة وفصاماً في المجتمع.. إضافة إلى غياب أي تساوق، أو أي مشروع مستقبلي، يمكن أن تقوم به دولة عصرية، لا تتعادى فيها السلطة مع المجتمع، بحيث تهمّش السلطة مجتمعها. وتجبره على العودة في آلية دفاعية سلبية إلى بناه التقليدية والأخلاقية القديمة.

بدأ ونوس في كتابته الجديدة. ومرحلته الجديدة فكرياً وفنياً، يبتعد عن متفرج واجب الوجود. ليقنع بوجود متفرّج محتمل.. متفرج يقرأ عليه سعد شيئاً من حكايات التاريخ، تاركاً له حرية الإدراك والتأويل.. وهو في هذه المرحلة، كتب مسرحية مضيئة تاركاً لطرف آخر بعيدٍ عنه تحديد ملامح الجمهور المسرحي، وإمكانية عرض المسرحية، والعثور على المسرح الأكثر ألفة مع جمهور قادر على التأويل والفهم. بدأ يُعيد الاهتمام بمقولات المواطنة والعقل المستنير، والعدالة الاجتماعية والتحرر الوطني، وكان يستأنف فعلاً ثقافياً تتبادل فيه الأفكار والقيم المواقع من دون خصام، ويعمل على ترهين التاريخ وتجديد أسئلته.

عاد سعد الله ونوس إلى الكتابة بغزارة ونَهم. فأنتج عام **1989** مسرحية الاغتصاب التي أعاد فيها معالجة المشكلة الفلسطينية من خلال استفادته من نص الكاتب الإسباني "بويرو باييخو" الذي بعنوان: "القصة المزدوجة للدكتور بالمي..".. وقد تمّ عرض هذه المسرحية في بيروت عام **1993**، وأخرجها المخرج جواد الأسدي..

تعمق ونوس في هذه المسرحية قضية الصراع العربي الصهيوني، حتى وصل إلى أنه صراع بين مساحتين لا يمكن أن يلتقيا فالأرض ضيقة كالقبر ـ على حد تعبير بطلته المغتصبة دلال ـ فلا يمكن أن تتسع لنا ولهم.. وهذا هو موقف إسماعيل الذي فقد رجولته إثر العذاب الذي لاقاه على يد الوحوش الصهاينة، بحيث بات مقتنعاً أن إمكانية التعايش.. ليست ممكنة، هذه الوحشية جعلت الإنسان في داخل بعض الصهاينة يستيقظ فيقوم طبيب إسرائيلي بمداواة جراح الأسرى وتتحوّل راحل إلى مناضلة في سبيل القضية الفلسطينية.

ثم صمتَ ونوس مرّة أخرى عرف خلالها بمرضه العضال.. ليعود إلى الكتابة بغزارة وتحدٍ، فكتب على التوالي "منمنمات تاريخية" **1994**، و"طقوس الإشارات والتحولات" **1994**، ومسرحيتي "يوم من زماننا"

و"أحلام شقية" في كتاب واحد 1995 ثم ملحمة السراب" مطلع عام 1996، وأخيراً قدم قبل وفاته بشهر مسرحية "الأيام المخمورة" 1997. إضافة إلى مجموعة نصوص "بلاد أضيق من الحب" عن الذاكرة والموت 1996، ولا تعود القضية إلى مجرد الخصب العددي في وتيرة الإصدارات، بل تعود إلى كون هذه المسرحيات تشكل مرحلة جديدة نوعياً ومتمايزة فنياً وفكرياً في مسيرة مسرح سعد الله ونوس، سواء من حيث العمق الإنساني والفردي للشخصيات وتلاوينها وتنوّع أحوالها وتناقض حالاتها وتحولاتها، أم من حيث التركيب المدهش والتدامج الجدلي بين تواتر المشاهد وتسارعها. وبين بانورامية المدى الشاسع في فضاءات الأمكنة وفضاءات الأحداث إلى حشود من تصارع الشخصيات وتشابك الوقائع وترابطها.

وسنجد في هذه المرحلة تنوعاً في الأجواء والأحداث المستمدة من عدّة أزمان من القرن التاسع الهجري "منمنمات تاريخية"، التي يعرض فيها لغزو التتار لبلاد الشام ولحصار دمشق، ولشخصية المثقف العربي ممثلة بشخصية ابن خلدون. إلى القرن التاسع عشر الميلادي "طقوس الإشارات.." إلى أيامنا الراهنة، "يوم من زماننا - أحلام شقية". إلى المرحلة الشرسة الحاضرة الآتية في إطار إفرازات النظام العالمي الجديد "ملحمة السراب..".

إن ثمة ملامح عامة تظهر في كتابة هذه المرحلة لدى سعد الله ونوس. ومنها: الخروج على الأطر التي كانت تضبط الكتابة لديه، بكل مكوناتها، من عملية التأليف بالمعنى الحرفي إلى طبيعة الموضوعات التي تتطرق إليها الكتابة، فالكتابة هنا توسع هامشها لتتحرر من الشكل والكليشات، على الرغم من أنه لا يزال يستخدم تسمية "مسرحية" ليصف إنتاجه، إلا أن المسرحي فيه قد تحرر من هاجس "العرض" بينما يطغى القالب الروائي السردي في هذه الأعمال.. منذ "الاغتصاب" وبدت الموضوعات المطروحة أكثر شمولية وتنوعاً، تجمع بين الخاص الذاتي والعام، وتحاول أن تربط بينهما. واللافت للنظر أنه - لأول مرة - في مسرح ونوس تظهر أهمية الإنسان الفرد "الإنسان العادي أو الإنسان الصغير، أستعير هنا تسمية بريشت" كشخصية لها قوامها الإنساني، وهذه الشخصية المعبّرة عن الإنسان العادي تأخذ حيّزاً واضحاً في المسار الدرامي، لا بل تؤثر به "شخصية ماري/ غادة في أحلام شقية"، "شخصية "فاروق" في يوم من زماننا" و"ألماسة" في "طقوس الإشارات والتحولات". فبغض النظر عن قيمة اهتماماتها وتركيبتها فهذه الشخصيات تسمح لمبتكرها أن يطرح إشكالية هامة، هي إشكالية "الفعل" وجدواه. هل يمكننا أن نغيّر حياتنا؟.. هل يمكننا أن نغيّر العالم.

ملمح آخر لافت في إبداع هذه المرحلة، وهو ظهور الحالة النفسية التي لا يمكن فصلها عن المناخ العام الذي تعيشه الشخصية. وهذه السمة موجودة في أغلب المسرحيات الأخيرة بنوعيها الدرامي والملحمي السردي.

مدير المنطقة:	هذا الرجل الذي باركه الأخ جلال ووهبه خصيتين. تفضّل يا أستاذ (يتناول علبه سجائر ويقدّم سيجارة لفاروق).
فاروق:	(وهو يمد يداً ترتعش..) أنا لا أدخّن، أقلعت عن التدخين منذ سنة، لكنّي اليوم أحتاج إلى سيجارة.
مدير المنطقة:	دخّن يا أستاذ (يشعل سيجارة بولاعة من ذهب) ومهما كان التدخين مضراً فإن الضغوط

العصبية والقلق أشد ضرراً وفتكاً بالإنسان(34).

ويغض النظر عن البُعد النفسي للشخصية فإن أهمية هذه المسرحيات تكمن في أنها لا تبسّط العلاقات مهما كانت طبيعتها، ولا تُعطي أجوبة بقدر ما تطرح أسئلة. فالطرح هو الإشكالية التي تعني الكاتب والقارئ معاً. فموضوع كل مسرحية يأتي على شكل سؤال أو أسئلة "المنمنمات.. الطقوس" أكثر منها أجوبة. فالمشكلات تُطرح بتعقيدها، والمشكلة أو القضية المطروحة مهما كانت طبيعتها تطرح ضمن علاقة ما. هي جزء منها لأن الأمور معقدة.. ومعقدة جداً.

وفي هذا يتشابك ما قد يبدو ثانوياً ويتقاطع مع ما هو معترف به على أنه أساسي، ويكون تلمس تراكب العلاقات وتشابكها هو الجديد والهام، في هذه المرحلة.

يلخص سعد الله ونوس ملامح تجربته الجديدة خلال لقاء أجري معه ونشرته مجلة الطريق. يقول: "لنتفق على نقطة، انقطعت عشر سنوات عن كتابة المسرح، خلال هذه السنوات العشر التي تبددت في سراديب الاكتئاب كنت أعلم أنني لا أستطيع أن أواصل الكتابة إلا بعد مراجعة جدية لما أنجزته وإلى ما آل إليه المسرح في بلادنا، وكذلك مراجعة التدهور الذي أصاب المشروع الوطني على امتداد الوطن العربي. وفي هذه المراجعة وجدت أني لم أركّز بما فيه الكفاية على تخلّف البنى الاجتماعية في بلادنا، وإني لم أربط إلا بشكل هامشي بين تخلّف هذه البنى، وبين نمط السلطات التي أنعم التاريخ علينا هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى كان عليَّ أن أكتشف أيضاً أن المشروع الوطني بما يعنيه من تحرر وتقدّم وحداثة لا يقتضي أن نلغي أنفسنا كأفراد لنا أهواؤنا ونوازعنا ووساوسنا وحاجاتنا الملحة للحرية، ولقول "الأنا" دون خجل.. بل بالعكس، إن هذا المشروع الوطني، لا يمكن أن ينجح ويتحقق إلا إذا تفتحت هذه "الأنا" ومارست حريتها وقالت نفسها دون حياء ودون مراءاة أو تعوّذ. كنا ساذجين في فهم الجماعة والعمل الجماعي. كنا نتخيّل هذه الجماعة أفراداً لهم وجوه واحدة وأمزجة واحدة. وكنا ننفر من الاستثناء والتفرد. ناسين أو متجاهلين أن الاستثناء والتفرد هما اللذان يجعلان من الجماعة قوة إنسانية لا مجرد جمع من الأرقام والوجودات الفارغة.."(35).

أخيراً. لابد من وقفة عند الكلمة التي كتبها ونوس لتقرأ في جميع أنحاء العالم في يوم المسرح العالمي، ولابد أن في اختيار ونوس لكتابة هذه الكلمة تكريماً للمسرح العربي.. وللمسرحيين العرب.. فكتب وكانت كلمة شهادة رجل مسرح حقيقي.. حمل الهم المسرحي والهم الإنساني والوطني والفكري والحضاري شهادة في الفكر والثقافة والفن والسياسة. حين أكد فيها على أهمية الحوار بين الجماعات "هذا الحوار الذي يقتضي تعميم الديمقراطية واحترام التعددية. وكبح نزعة العدوانية عند الأفراد والأمم على السواء.. إني أتخيل أن هذا الحوار يبدأ من المسرح، ثم يتماوج متسعاً ومتنامياً حتى يشمل العالم على اختلاف شعوبه وتنوّع ثقافاته...".

كما أكّد فيها أن "المسرح ليس تجلياً من تجليات المجتمع المدني فحسب، بل هو شرط من شروط قيام هذا المجتمع، وضرورة من ضرورات نموّه وازدهاره" إنه ظاهرة حضارية مركّبة سيزداد العالم وحشة وقبحاً وفقراً لو أضاعها وافتقر إليها".

وبعد أن تحدّث عما يحدث في العالم الآن من حيف وظلم على الشعوب الفقيرة، ختم كلمته "إننا محكومون بالأمل وما يحدث اليوم لا يمكن أن يكون نهاية التاريخ".

---

(16) ونوس . سعد الله: حكايا جوقة التماثيل . مجموعة مسرحيات .

وزارة الثقافة . دمشق 1965م.

(17) ونوس . سعد الله: المصدر السابق، ص168-169.

(18) محمد . نديم معلا: الأدب المسرحي في سورية . نشأته وتطوره . دمشق 1986 . مؤسسة الوحدة للصحافة، ص115.

(19) ونوس . سعد الله: حوار أجراه معه "فؤاد دوارة" . مجلة الهلال 1977، ص191.

(20) محمد . نديم معلا: المرجع السابق، ص116.

(21) محمد . نديم معلا: المرجع نفسه، ص117.

(22) ونوس . سعد الله: المصدر السابق، المقهى الزجاجي، ص119-120-121.

(23) ونوس . سعد الله: المصدر السابق، المقهى الزجاجي، ص123.

(24) عطية . حسن: صراع الذات التاريخية والثقافية في أعمال ونوس الأولى . قضايا وشهادات . سعد الله ونوس . شتاء 2000 . ط1، ص86-87-88-89-90.

(25) ونوس . سعد الله: بيانات لمسرح عربي جديد . دار الفكر الجديد . بيروت ط1، 1988، ص106-107.

(26) ونوس . سعد الله: بيانات لمسرح عربي جديد، ص108.

(27) ونوس . سعد الله: بيانات لمسرح عربي جديد، ص104.

(28) عيد . عبد الرزاق: الحرية: المعرفة/ السلطة . قضايا وشهادات . شتاء 2000، ص104.

(29) عيد . عبد الرزاق: مرجع سابق، ص104-105.

(30) العالم . محمود أمين: الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر . دار الآداب . بيروت . د.ت . ص29.

(31) "الفيل يا ملك الزمان" . الأعمال الكاملة، ص476.

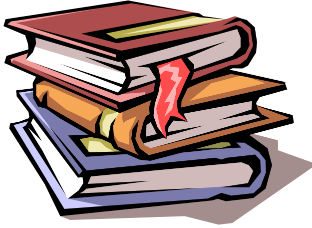
(32) ونوس . سعد الله: البيانات مرجع سابق، ص126-128.

(33) ونوس . سعد الله: "مغامرة رأس المملوك جابر" و"الفيل يا ملك الزمان" . وزارة الثقافة . دمشق 1971، ص52053.

(34) ونوس . سعد الله: يوم من زماننا . الأعمال الكاملة . المجلد الثاني . دار الأهالي . دمشق 1996، ص222.

(35) لأول مرة أشعر أن الكتابة متعة . حوار مع سعد اله ونوس . أجرته د. ماري الياس . مجلة الطريق . عدد 1 . شباط 1996، ص103-104.

عدنان مردم والشعر التمثيلي



حسين حموي

لم يكن المسرح في بداياته الأولى ظاهرة فردية، تعبّر عن حالة فردية خاصة لمبدعها، كالشعر مثلاً، بل كان ولا يزال حتى في النص الذي ينتمي إلى المونودراما؛ يشكل ظاهرة ثقافية مركبة، يشارك في نسيجها عدد من العناصر الفنية نشير إلى أهمها:

كالكلمة بشقيها الشعري والنثري، وحين نقول بشقيها لا نقصد أن هناك كلمة مقتطفة من شجرة الشعر، وأخرى من شجرة النثر، بل هناك كلمة تندرج في سياقها النصي وفق نظم إيقاعية معينة، وهناك النثر العادي الذي يتوزع هو الآخر بين الفصحى والعامية، والرسمي والشعبي.

ولعله من المفيد الإشارة إلى أن مجموع الكلمات في سياقها التعبيري العام تشكل النص المسرحي الذي تقوم عليه بقية العناصر الأخرى، كالحركة التي تُؤَدَّى جسدياً من خلال التمثيل. أي التجسيد المادي، والتصوير الحسيّ للكلمات بدلالاتها ومعانيها الحركية، فتخبو أحياناً إلى درجة السكون، والصمت، والسكون حركة. والصمت حركة في السلّم الإيقاعي والتمثيلي، وتتصاعد أحياناً أخرى إلى درجة الرقص بأشكاله المتعددة، والمال هو الحال عند الكلمة التي تتلاشى حروفها على حواف همس الشفاه، وترتقي بنبراتها إلى مستوى الإنشاد والغناء الأوبراتي. يضاف إلى ذلك الموسيقا، والإضاءة، والديكور، والنظارة، وغير ذلك من المتطلبات الفنية اللازمة للعرض المسرحي في إطار السينوغرافيا العام.

إذن من هذا الفهم لخصوصية النص المسرحي، نستطيع أن نطلق عليه صفة الفن المركب من النص الذي يندرج في سياق الإبداع الأدبي، ومن السينوغرافيا التي تندرج في إطارها بقية العناصر الفنية الأخرى. والمسرح فيما يخيّل إليّ أكثر الفنون استيعاباً لهذه العناصر، وإبرازاً لدور كل عنصر وأهميته في إنجاح العرض على الخشبة.

ما يهمنا في هذه الدراسة الوقوف على أهم السمات المميزة للشعر التمثيلي، وبشكل أدق للنص المسرحي الذي أبدعه شعراً عدنان مردم.هذا الشاعر المبدع الذي يعدّ من أهم روّاد المسرح الشعري في الوطن العربي وليس في سورية فقط. نظم الشعر في سن مبكرة وهو في "سن العاشرة، ونشر بعض القصائد في مجلتي العرفان والبرق، وهو في سن الرابعة عشرة"(1). واتجه منذ سن اليفاعة باتجاه الشعر التمثيلي فألف مسرحيته الأولى (فتح عمورية) ونشرها في مجلة الشام لصاحبها الأستاذ خليل محفل، وله من العمر ستة عشر عاماً، وبعد عام واحد نشر مسرحية (عبد الرحمن الداخل) في مجلة العرفان وأتبعها بمسرحية (مصرع الحسين) ثم مسرحية (جميل بثينة) ونشر مقدار فصل واحد منها في مجلة (الإنسانية) لصاحبها الأستاذ وجيه بيضون، وفي الوقت ذاته لم

ينقطع عن نشر القصائد الغنائية والقومية والوصفية في العديد من الصحف العربية، "ولم يطبع تلك الأشعار في مجموعات شعرية، ولا تلك المسرحيات في كتب إلا منذ عام 1956م حيث كانت مجموعته الشعرية الأولى (نجوى) عن دار المعارف بالقاهرة ثم كرّت السبّحة"(2) لابد من الإشارة بحسرة وأسف إلى أن هذا الشاعر الذي أثرى المسرح الشعري بأربع عشرة مسرحية شعرية وأربع مجموعات شعرية لم يلق من العناية والاهتمام ما لقيه من هو أقل منه بكثير من الكتاب والشعراء الآخرين في سورية على الرغم من ريادته لهذا المسرح، وغزارة إنتاجه، وتنوُّع موضوعاته.

فلم تر مسرحية واحدة من مسرحياته النور على خشبة المسرح لا في حياته ولا بعد مماته، ولعلّ مردّ ذلك إلى العزلة التي كان يعيشها الشاعر بينه وبين نفسه في مكتبته الغنية بأمهات الكتب، والتي تحتل حيزاً كبيراً من بيته الكائن بجانب الجامع الأموي بدمشق، حيث كان يؤثر البقاء في هذه المكتبة والقراءة والكتابة فيها ساعات وساعات، وربما أياماً عدّة، ولا يخرج من البيت إلا لأمر هام أو زيارة صديق عند الضرورة، فهو بطبعه يحب الصمت، والتأمل ولا يحب الأضواء والسهرات الصاخبة، لذلك اقتصرت علاقاته الاجتماعية على عدد محدود من الكتاب والشعراء، ولم يتسن له فيما أظن التعرّف إلى أحد المخرجين الذين عاصروه. فيطلع على إحدى مسرحياته، ويجسدها على الخشبة، أو لعلّ المسرح الشعري الذي بدأت تخفت أضواؤه منذ بداية الستينيات في القرن الماضي، جعل المخرجين يعرضون عن إقحام أنفسهم في إخراج واحدة من تلك المسرحيات. وقد يكون العزل السياسي والتسريح التعسفي الذي واجهه بعد أن كان يحتل كرسياً مرموقاً في محكمة النقض وهي في سلّم المحاكم العليا في الدولة، حالت بينه وبين إقدام أحد المخرجين على تبني إحدى مسرحياته وإخراجها. وربما تكاملت العزلة الفطرية الجغرافية مع العزلة السياسية لإبقاء هذه المسرحيات في إطار النصوص الأدبية للقراءة فقط بعيدة عن الخشبة.

سنحاول في هذا البحث الكشف عن السمات المميزة للشعر التمثيلي لدى هذا الشاعر. وعن المضامين التي طرحها باعتبار أن المسرح أكثر الفنون استيعاباً للشرط الإنساني، والكشف عن الحياة السياسية والاجتماعية والهموم والقضايا الوطنية والقومية في سياق الأحداث السياسية التي فرضتها ظروف غير عادية عايشها الشاعر بحلوها ومرّها، وعبر عنها شعراً تمثيلياً باعتباره يشكل أحد أضلاع المثلث للمسرح الشعري العربي بعد أحمد شوقي وعزيز أباظة اللذين كانا من الروّاد الأوائل لهذا المسرح في الوطن العربي.

أثر الكلاسيكية في المسرح الشعري المردمي

لم يستطع الشاعر عدنان مردم أن يتخلص من مستلزمات الكلاسيكية التي تقوم على التقليد والاتباع في ما تركه أو بشكل أدق ما خلفه الآباء والأجداد من آثار أدبية أو فنية. ولذلك بقي يحذو حذو أبيه خليل مردم والشعراء الكلاسيكيين الآخرين، ملتزماً بالشعر العمودي وزناً وقافية في أي نوعٍ من أنواع الشعر المتعددة التي يطرقها الشاعر أو يَنظم فيها. غير أن شاعرنا عدنان مردم يمتلك خيالاً خصباً وموهبة فذة عززها ونمّاها بتمثله لتراث الأقدمين وأشعارهم، ورصّعها بثقافة غربية استقاها من النبع الثر لتلك الثقافة هي الثقافة الفرنسية حيث كان يجيد اللغة الفرنسية بطلاقة ويقرأ بعض الكتب الأدبية الصادرة باللغة الفرنسية مباشرة، وهذا أكسبه ثقافة موسوعية في اللغة والشعر والدراما، تساعده على توظيف اللفظة الموحية، والعبارة المجنحة، والصورة المجازية في قصيدته الغنائية، وفي قصيدته التمثيلية على السواء.

لقد قسّم الغربيون الشعر إلى تمثيلي وقصصي،

وغنائي، ولو دققنا في مضمون كل منهم؛ لوجدنا أن القصة هي الدعامة القوية للقسمين الأولين. وقد بدأ الشعر الغربي قصصياً، حتى يبدو أن القصة نشأت في أحضانه، وترعرعت على أنغامه، ثم تطور إلى الغنائي والتمثيلي؛ بينما الشعر العربي عندنا نشأ غنائياً صرفاً، ولم يتطور ليشمل النوعين الآخرين، وإن ما نجده منهما عند بعض شعرائنا؛ ما هو إلا محاولات فردية، ليست من الكثرة والتنوع بشكل يمكننا من أن نعدّها اتجاهاً فنياً واضح السمات والمعالم، أو لوناً شعرياً قائماً بذاته"(3) وشعرنا العربي القديم في منافراته، ومناظراته، وقصصه الشعرية، ظل عالقاً بالذاكرة، وظل قادراً على أن يؤدي دوره ورسالته الشعبية في إطار الدراما، ثم كيف لنا أن ننسى بأن (أرسطو) في كتابه (فن الشعر) أعطى للشعر الكلاسيكي المقام الأول في الدراما، وتبعه في ذلك ت.س إليوت الذي يرى أن الشاعر، والانفعالات في النفس البشرية لا يستطيع النثر مهما بلغ من الجودة والأصالة أن يعبّر عنها، "وتظل تلك مهمة الشعر، والشعر المسرحي بطبيعة الحال"(4) أو كما قال (أندريه آلنثير): "ليس المسرح والشعر إلا شيئاً واحداً، فكلاهما شهود الإنسان على مصيره"(5) واشتهر العرب بتراثهم الشعري القديم، وكان الشعر يحمل بذرة الدراما في أحشائه "فقد كان القص أسلوباً متوفراً في أدبنا منذ أقدم العصور. غير أن الشكل لم يكن مركزاً له قواعده، ومقوماته في إطار ثابت محدد"(6).

لقد كانت القصة الشعرية المدماك الأول لبدايات ظهور المسرحية الشعرية التي وصلتنا بأشكال مختلفة. يرى المعلم بطرس البستاني "أن الأمثلة التي كان بعض الشعراء يضمنها قصائده، تدخل في زمرة الأساطير، كأسطورة (عدي بن زيد) عن الزباء، و(جذيمة الأبرش) و(قصير) الذي جدع أنفه ليأخذ بثأر مولاه، وعن قصة الحية وخدعها لآدم، وأسطورة دروع امرئ القيس، ووفاء السموءل، وكأسطورة النابغة التي قصها للنعمان عن (زرقاء اليمامة) التي عرفت بنظرها الحاد، وما حكي عنها مع سرب القطا، وأسطورته عن الحيّة والأخوين"(7).

إننا حين نقرأ هذه القصائد التمثيلية في أدبنا العربي، ونقارنها بالشعر التمثيلي المعاصر بشقيه الكلاسيكي الذي يلتزم فيه الشاعر بأوزان الشعر التقليدي التي وضعها الخليل، ولا يحيد عنها، والحداثوي الذي رفض الاستعباد لأبحر الخليل والتقيد بها منادياً بتعدد البحر والقافية والروي حسب الضرورة؛ فإننا نصنف الشاعر عدنان مردم في صف الشعراء الكلاسيكيين التقليديين الذين اتبعوا منهج الأقدمين في تمسكهم بأوزان الشعر والقافية والنسق البنائي للقصيدة الكلاسيكية. والشعر التمثيلي يحتاج إلى عبقرية خاصة قادرة على تصوير الأحداث، وإبداع الشخصيات المناسبة، كما تقتضي براعة في الحوار والتصوير والسبك، يفسح المجال لقارئ تلك النصوص تخيّل المشاهد التمثيلية من خلال اللغة الشعرية المنغمة وفق أوزانٍ محكمة الإيقاع، وقد استطاع هذا الشاعر بخياله الخصب، ولغته المجنحة، واختياره لموضوعاته، ورموزه وشخصياته التاريخية، في سياق البعد الزمني لكل شخصية، والتسلسل المنطقي لكل حدث من خلال الحوار الشعري الرصين أن يقدّم لنا نصوصاً مسرحية ذات بناء سردي تمثيلي حواري متمايز في عصره بموضوعاته وسماته.

السمات المميزة للمسرح الشعري المردمي

حدد الباحث الدكتور أحمد زياد محبك المرحلة الممتدة من عام 1945م - إلى العام - 1975م لمجموعة من المسرحيات التي ظهرت في سورية ومصر، كأنموذج للبناء السردي البسيط، وللمسرحيات التي اتخذت من التاريخ مصدراً لها "ولقد غلب على تلك المسرحيات اعتمادها على البناء السردي وهو البناء الذي تركب فيه الحوادث وفق تتابعها الزمني،

في تسلسل مطرد، يتفق وجري الزمن، ويمكن تمييز نوعين في هذا البناء:

الأول: السردي البسيط

والثاني: السردي المركب

وفي النوع الأول تتتابع الحوادث وفق جري الزمن بالاعتماد اعتماداً كلياً على ما هو ظاهر من القول والفعل، فقط، من غير استخدام شيء من الحلم أو التذكر أو النجوى أو وصف ما مضى، وفي النوع الثاني يتم الاعتماد على شيء من ذلك، بالإضافة إلى الاعتماد على تتابع الحوادث وفق جري الزمن"(8) ويوضح الباحث السمات العامة الجامعة لهذه المسرحيات التي تمثل النوع الأول (أي السردي البسيط) في (ميسلون) 1946م للشاعر بدر الدين الحامد و(غروب الأندلس) 1952م للشاعر عزيز أباظة. و(صقر قريش) لمؤلفها محمود تيمور و(دارين لقمان) 1961م لمؤلفها علي أحمد باكثير و(الراهب) 1961م لمؤلفها الدكتور لويس عوض و(غادة آفاميا) 1967م لمؤلفها الشاعر عدنان مردم بك. ويصف غادة آفاميا بأنها "تقوم على بناء سردي، تتألف من أربعة فصول، ينقسم كل فصل إلى عدة مشاهد قد يبلغ عددها الأربعة، وتنساب حوادث المسرحية في تتابع زمني متسلسل من غير قطع ولا رجوع ولا ذكرى، ويضبط تتابعها عقل يشكمها، ويقدمها تقديماً دقيقاً مدروساً بعناية"(9) ويختم بالقول: "على الرغم من قصر المسرحية؛ فإن زمنها في الحقيقة متطاول، وعلى الرغم من وقوع حوادثها في مكان واحد، هو المدينة؛ فإن مواضعها متعددة، فهي ساحة المدينة، وأزقتها، وقاعة قصر قائد الجيش، وقاعة قصر زعيم المدينة"(10). فإذا ما تفحصنا النصوص المسرحية الأخرى والتي صدرت على التوالي بعد غادة آفاميا التي نشرها في دار عويدات في بيروت عام 1967م. وهي:

العباسة: منشورات عويدات بيروت 1968م

الملكة زنوبيا: منشورات عويدات بيروت 1969م

الحلاج: منشورات عويدات بيروت 1971م

رابعة العدوية: منشورات عويدات بيروت 1972م

وقد نالت هذه المسرحية في أسبوع الكتاب الصوفي العالمي الذي أقيم في عاصمة الأرجنتين من اللجنة الاستشارية العالمية ومن اليونسكو الجائزة العالمية الثالثة، ومنح الشاعر لقب بروفسور.

مصرع غرناطة: منشورات عويدات بيروت 1973م وقد ترجم البرفسور (فرنت جونيس) فصولاً منها إلى اللغة الإسبانية.

فلسطين الثائرة: منشورات عويدات بيروت 1974م

فاجعة ما يرلنغ: منشورات عويدات بيروت 1975م

ديو جين الحكيم منشورات مؤسسة الرسالة بيروت 1977م

دير ياسين منشورات مؤسسة الرسالة بيروت 1978م

الاتلنتيد منشورات مؤسسة الرسالة بيروت 1980م

أبو بكر الشبلي منشورات مؤسسة الرسالة بيروت 1981م

المغفل منشورات مؤسسة جداول الينابيع دمشق 1985م

القزم منشورات مطبعة الكاتب العربي دمشق 1986م

وهي الملهاة الوحيدة بين هذه المسرحيات، وقد ترجمت المستشرقة البولونية (ايفالورنغ) معظم هذه المسرحيات إلى اللغة البولونية. لن نستطيع في هذا البحث الوقوف عند خصائص كل مسرحية، سنكتفي بالإشارة إلى التعريف بفكرتها فغادة آفاميا، تدور أحداثها في قرية أثرية من قرى حماة في سورية هناك قصة مشوقة حول أميرتها التي وقع في حبها أمير مدينة السلمية التي تبتعد /28/ كيلو متراً عن آفامية، فاشترطت عليه أن يحفر قناة تحت الأرض يوصل من

خلالها الماء من سلمية إلى آفاميا كي توافق على الزواج منه، وفعلاً قام بتنفيذ هذا الشرط، وما تزال هذه القناة موجودة وأطلق عليها (قناة العاشق) حاول عدنان مردم في هذه المسرحية أن يصور نضال أبناء هذه القرية ضد القائد الذي احتلها بالقوة في حين يتواطأ زعيم القرية مع هذا القائد، ويقدم له ابنته كي يحرقها قرباناً أمام أهالي القرية ليعيش معهم بسلام، وحين يعد قائد الجيش المحرقة، ويأمر أحد الضباط بالتنفيذ، يفاجأ برفضه تنفيذ أمر قائده، ويقدم على قتله، وينقسم جيش الاحتلال على نفسه، ويتم إنقاذ الفتاة.

أما مسرحية العباسة فهي أخت الخليفة العباسي هارون الرشيد حاول الشاعر عدنان مردم الاستفادة من هذا الرمز التاريخي (حيث تقوم العباسة بتسليم زمامها لجعفر) فتكون الضحية ومحور أحداث المسرحية التي يجعل منها الشاعر الضحية البريئة التي تمثل الأنثى في كل عصر.

أما مسرحية الملكة زنوبيا التدمرية المولد السورية النسب التي شاركت أذينة زوجها في حروبه التي شنها على الفرس، وتمكن من قتل سابور الأول كسرى فارس، وكيف استلمت القيادة بعد وفاة أذينة وخاضت الحروب الطاحنة ضد جيوش الرومان في حمص وسهول أنطاكية وانتصرت على القائد الروماني (أور ليانوس) واستتب لها الأمر عدة سنوات، إلى أن تم أسرها واقتيادها إلى روما. حاول الشاعر الاستفادة من الزمان والحدث والمكان لإضاءة التاريخ العربي المشرق.

ومسرحية الحلاج مستفيداً من حسين بن منصور الملقب بالحلاج أحد المتصوفة الزاهدين، لإظهار بعض الخلافات السياسية التي كانت قائمة آنذاك موضحاً أنه قتل بدوافع سياسية محضة وليس بدوافع دينية.

وكذلك الحال في مسرحية رابعة العدوية المرأة العربية المتصوفة التي اشتهرت بالتقشف والعفة والزهد وفكرة الحب الإلهي الذي يجعل من الحب مصدراً للكشف عن الوجود بذاته.

أما مسرحية مايرلنغ فهي تدور حول دارة ريفية تبعد قليلاً عن فيينا عاصمة النمسا. كانت تحكم من قبل القصير (رودلف) بطل هذه المسرحية ولي عهد قيصر النمسا الذي كان يتردد على هذه المدينة كثيراً مع أصحابه، يلهو ما شاء له اللهو والشباب، فهو محب للقصف والمجون وقد تورط في حب أكثر من واحدة مع أنه متزوج، وقد شاء القدر أن تقع في حبه الشريفة (آغايا) شقيقة النبيل (ادولف) والضابط الأول في الحرب الامبراطوري، وقد أودى هذا الحب بحياتها انتحاراً، فهزت هذه الفاجعة مدن النمسا من أدناها إلى أقصاها. استفاد الشاعر عدنان مردم من هذا الحدث التاريخي ليصوغ مأساة الفاجعة الأسروية التي نكبت بها أسرة الشاعر بفقدان الشاب هيثم مردم شقيق الشاعر على أثر مرض عضال في بيروت وهو في ربيع العمر من خلال الإسقاط التاريخي على هذا الحدث.

أما مسرحية ديوجين الحكيم فقد اعتمد على هذا الرمز التاريخي لأحد حكماء اليونان الذي عاش عمره لا يملك من دنياه سوى عصا غليظة وعباءة خشنة يستر بها جسمه، وقدح خشبي يشرب به، كان يخرج في وضح النهار حاملاً فانوساً مضاءً وهو يجوب شوارع أثينا، فإذا ما سئل لماذا يفعل ذلك؟ أجاب: إني أبحث عن الرجل. وختم ديوجين حياته حين امتنع عن التنفس ومات منتحرا.

ومسرحية دير ياسين وهي بلدة صغيرة في جنوب فلسطين تعرض أهلها لأبشع المذابح الوحشية على أيدي القوات الصهيونية في التاسع من نيسان عام 1948م حين هوجمت القرية الوادعة بأرتال عديدة من الجيوش الإرهابية تتقدمها المصفحات والمدرعات،

فاستشهد معظم سكان القرية ولم ينج منهم إلا القليل. حاول الشاعر عدنان مردم الاستفادة من هذا الحدث التاريخي وتصوير هذه المأساة والمذبحة الشنيعة شعراً مسرحياً. والحال هو الحال في فلسطين الثائرة التي يصور فيها الكيفية التي تم فيها تهجير أبناء فلسطين وتشريدهم خارج وطنهم بالقوة والتهديد والقتل والتنكيل.

إننا نتلمس في معظم النتاج الشعري لهذا الشاعر السمات التالية:

1. الارتكاز على التاريخ، فثمة أحداث تاريخية هامة يختزنها الشاعر في ذاكرته حاول إسقاطها والاستفادة منها في تصوير الواقع المعاصر. وقد استطاع أن يختار من هذا التاريخ ما يصلح أن يكون مادة حية للحاضر الراهن والمستقبل.

لقد نهج عدنان مردم نهج شوقي في العلاقة مع التاريخ فكان له مصدراً في كل ما ذهب إليه من موضوعات تغنى بها بالماضي الغابر، وبالأمجاد العظام كما هو الحال في مسرحية (زنوبيا) ولم يقتصر على الرموز والشخصيات العربية بل استقى من التاريخ العالمي والأحداث التاريخية العالمية شخصيات ورموزاً تاريخية أجنبية كما هو الحال في مسرحية (فاجعة مايرلنغ) والواضح في هذا الاتكاء على التاريخ ليس حرفياً، بل هناك تحوير وخيال خصب يضيف أحداثاً جديدة قد تتطلبها المأساة.

2. استلهام الرمز التراثي القومي والإنساني. لقد قسم (أرسطو) (384 - 322ق.م) الرمز إلى ثلاثة مستويات رئيسة: "الرمز النظري أو المنطقي وهو الذي يتجه بواسطة العلاقة الرمزية إلى المعرفة، والرمز العملي، وهو الذي يعني الفعل، والرمز الشعري أو الجمالي، وهو الذي يعني حالة باطنية معقدة من أحوال النفس، وموقفاً عاطفياً أو وجدانياً"(11). لقد انفتح عدنان مردم على الثقافات الأجنبية واستوعبها، وأخذ منها ما يطور تجربته ويغنيها، بالقدر الذي نهل من تراث الأمة العربية الذي وجد فيه معيناً لا ينضب ولعل الإحساس القوي بالأخطار المحدقة في الواقع العربي نتيجة تمادي قوى الظلم والعدوان إلى حدود التهديد بهوية الأمة، ووجودها والاستمرار في اغتصاب فلسطين، واغتصاب أراض جديدة بعد نكسة حزيران 1967م، كل ذلك جعل الشاعر يلتفت إلى الماضي البعيد يستلهم من رموزه التراثية ما يعزز الدفاع عن الأرض، والحق، والتمسك بالقيم التي تفعل فعلها في بناء الإنسان العربي الجديد الذي يحلم أن يرى الشاعر شيئاً من ملامحه على أرض الواقع. فاتكأ في مسرحية ديوجين الحكيم على التراث الإنساني في حين اتكأ في مسرحيات (رابعة العدوية والحلاج وأبو بكر الشبلي) على التراث العربي.

3. التشدد في الحفاظ على اللغة العربية والتمسك بالفصحى باعتبارها الحاضن الأمين لهذا التراث، والمعبر الأدنى عن الشخصية الثقافية والهوية القومية لهذه الأمة فهي لغة البيان. لذلك لم يكتب كلمة واحدة بالعامية.

4. التغني بالمآثر وتمجيد البطولة والشهادة، والحض على المقاومة. فقد كان يؤمن إيماناً راسخاً بأن الأمة العربية أمة واحدة تؤكدها الوحدة الروحية والثقافية والحقائق التاريخية والجغرافية واللغوية والآلام والآمال المشتركة. وبهذه الوحدة يحقق العرب قوتهم ويستحضرون ماضيهم البعيد. وقد ظهر ذلك جلياً في مسرحية فلسطين الثائرة ودير ياسين وزنوبيا التي دعا من خلالها إلى استنهاض الهمم والعزائم لاستعادة الحق العربي من مغتصبيه، وقرع الطبول لاستنفار النائمين عن المخاطر المحدقة بهذه الأمة. ولم تغب المرأة عن الفعل البطولي في التاريخ، فقد أفرد الشاعر

عدنان مردم لمسيرة الملكة زنوبيا نصاً مسرحياً رائعاً يصور فيه المآثر والبطولات التي سجلتها في تاريخها الناصع ضد زحوف جيوش روما الغازية باتجاه الشرق، وكيف دعت في النهاية إلى الانتقال من الدفاع إلى الهجوم. عملاً بالحكمة القائلة (ماغزي قوم في عقر دارهم إلا ذلوا) أما البناء الفني لهذه المسرحيات فقد جاء كلاسيكياً يقوم على وحدة الموضوع، والحدث، والزمان والمكان، والصراع، والحبكة، والشخصيات، والحوار القائم على لغة مجنحة اختار لها الشاعر بعض المفردات الصعبة، في سياق حوارات طويلة وسردية وغنائية منسوجة على بحر واحد وقافية واحدة، ومرصعة بالحكمة والعقلانية إلى الحد الذي يصعب فيه أحياناً التمييز بين شخصيات النص الواحد، لذلك بقي النص المردمي يغلب عليه التعميم، ويراوح في دائرة الغنائية التي عاب الشاعر عدنان مردم سلفه الشاعر أحمد شوقي على الوقوع في شباكها، فوقع هو من حيث يدري أولا يدري في الشباك ذاتها، فتراجع الصراع والحدث، ليحل محلهما السرد والغنائية، ومع ذلك يظل هذا الشاعر وشعره التمثيلي على غنائيته من الركائز الرئيسة التي قام عليها المسرح الشعري في مرحلة تاريخية سابقة لم يكن المسرح العربي المعاصر قد وصل إلى هذه التقانة والتحديث.

الهوامش:

1. رشاد أديب علي (الشاعر المبدع عدنان مردم بك) مجلة الكلمة، العددان 5 و 6 (أيار وحزيران) 1977م ، ص 200
2. حسين حموي (الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم) منشورات اتحاد الكتاب العرب، العام 1999م، دمشق، ط1، ص 82 . 83.
3. المصدر نفسه ص .93
4. الأحمد، أحمد سليمان (دراسات في المسرح العربي المعاصر دار الأجيال، دمشق ط1، 1973م، ص .7
5. المصدر نفسه، ص .7
6. مريدن، عزيزة (القصة الشعرية في العصر الحديث) دار الفكر، دمشق ط1، 1984م، ص .13
7. المصدر نفسه ص 35. 36.
8. محبك، أحمد زياد (المسرحية التاريخية في المسرح العربي المعاصر) دار طلاس، دمشق 1989م، ط1، ص .251
9. المصدر نفسه ص .259
10. المصدر نفسه ص .260
11. نصر عاطف جودة (الرمز الشعري عند الصوفية) دار الأندلس ودار الكندي بيروت، ط1، 1978م، ص 19.

المسرح العربي الحيّ



د. حسين المسلّم

البحث في المسرح العربي الحي هو بمثابة البحث عن عرض مسرحي يتفق بمضامينه وأشكاله مع طبيعة الإنسان العربي. فهو لا يقدّم احتفالات أو تجمعات شعبية بمناسبات معينة عديدة، مجسدة في أماكنها التي اعتيد تقديمها بها، بقدر ما هو اختيار لأماكن يمكن للمتفرج أن يشعر بحميميتها وشعبيتها كالمقهى والسوق والبحر وغيرها من الأماكن المألوفة لدى هذا المتفرج.

وحيوية العرض ليست هي فقط نتاج ما يحدثه تجسيد النص من أثر على المتفرج، وإنما هي نتاج ما يشعر به هذا المتفرج بالحياة داخل العرض والذوبان فيه، بحيث يعيش حالة من التواصل والتفاعل مع ما يطرحه العرض من قضايا، وما يجسده من أحداث. فإن أدّى به ذلك إلى المشاركة، فقد وصل هذا المتفرج إلى ذروة الذوبان مع العرض، وبهذا ترتفع مستويات التأثير والتفاعل والمتعة لديه.

وحيوية هذا المسرح تأتي من حيث استمرار ضرورة وجوده بما له من تأثير على المتفرج وبما يتضمنه من فاعلية داخل المجتمع، ومن هنا يكمن استشعار أفراد المجتمع بالحاجة إلى التواصل مع هذه النوعية من العروض لما تشكله من أهمية في التأثير الإيجابي على حياتهم النفسية والاجتماعية.

وعلى هذا فإن المسرح العربي الحي يصبح ظاهرة اجتماعية، تشكل عنصراً هاماً وضرورياً في الحياة الاجتماعية داخل الوطن العربي.

لذلك فإن طرحنا لهذا النوع من المسرح ليس من قبيل رفض الأشكال الغربية للمسرح أو لإحياء فكرة التأصيل لهذا المسرح في الوطن العربي.

فالتواصل وليس التأصيل هو ما يهمنا، وضرورة استمرار هذا التواصل من أجل استمرار التأثير، وبهذا يصبح المسرح فاعلاً وموجوداً ضمن نسيج حياتنا الاجتماعية مهماً تغير الزمن. والمسرح كونه لم يتأصل بشكل صحيح داخل المجتمع العربي، ولم يمتد بجذوره داخل النفس العربية، ليصبح جزءاً من مقومات بقائها وحياتها، لهذا كان لابدّ من النظر إليه كأداة للتعبير والتوعية والتغيير داخل المجتمع، وهو مع ذلك لا يمكن أن يخلو من عنصر الفرجة أو الترفيه، فالفرجة التي يجب أن يحدثها العرض المسرحي هي في الواقع هدف في حد ذاته لابدّ من تحقيقه بطرق متعددة، فالتعبير عن أفكار وطموحات المتفرج وما يختلج في نفسه، لا يمكن أن ننكر تأثيره في صنع الارتياح النفسي لدى هذا المتفرج. وهذا الشعور بالراحة أو الرضا هو في الواقع أحد عناصر إحداث المتعة لهذا المتفرج.

ونحن عندما نبحث في ماهية "المسرح العربي الحي" فإننا لا نريد أن نثبت أن لدينا مسرحاً ذا طابع عربي صرف، وإنما يهمنا البحث عن أفضل الطرق

للتواصل مع المتفرج وسط مغريات وسائط أخرى قد تبعد هذا المتفرج عن ارتياد المسرح. وبهذا نستخلص أننا نبحث، لأننا نريد مسرحاً حيّاً نابضاً ومؤثراً وجاذباً رغم كل أنواع الوسائط المنافسة . (كالسينما والفيديو والتلفاز). وسعيها الدائب إلى جذب هذا المتفرج.

وعلى هذا فإن أهداف المسرح العربي الحي تتلخّص في ما يلي:

1 . إيجاد صيغة لعرض مسرحي يتفق مضموناً وشكلاً مع طبيعة المتفرج العربي.

2 . إيجاد مسرح جاذب وقادر على التأثير على المتفرج، وعلى مجريات الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية.

3 . التواصل مع المتفرج العربي بما يتيح معه استمرارية وجود عروض مسرحية داخل المجتمع.

4 . إيجاد عرض مسرحي حي يثير الحيوية لدى المتفرجين ويحرّضهم على إحداث فعل اجتماعي إيجابي ينتج عنه إحداث التغيير الإيجابي داخل المجتمع.

وعلى هذا فإن المسرح العربي الحي لا يقدّم احتفالاً صرفاً ولا يعرض تجمعاً بشرياً أو فرجة اجتماعية شعبية بحتة، وإنما يقدم عرضاً دراميا يكون الاحتفال أو الجمهرة الشعبية أحد مظاهره، وتكون الفرجة من أهدافه.

والمسرح العربي الحي لا ينكر أو يتنكر للتجارب المسرحية الأخرى في العالم أجمع، إنما يعتبر هذه التجارب ونتائجها، مادة مفيدة إذا أمكن إخضاعها لمواصفات وأهداف المسرح العربي الحي، فهو لا يعتدّ بها من حيث هي، وإنما من حيث القدرة على توظيفها لهذه المواصفات.

ورغم أن إضفاء استقلالية وتأصيلية لهوية المسرح في الوطن العربي، ليست من أولويات المسرح العربي الحي، إلا أن عروضه تحمل وضوحاً وتفرداً في هويتها بشكل يتجلى لكل متفرج (عربي أو غيره) دون الحاجة إلى بذل الجهد من أجل إثبات هذه الهوية.

ومع ذلك فإن المسرح العربي الحي يستفيد كثيراً من توظيف الموروث الشعبي العربي، ومن كل العناصر التي من شأنها إثراء الفرجة لديه، كخيال الظل والحكواتي أو الراوي والدمى، إلا أن هذه العناصر لا توضع من أجل إعطاء صبغة شعبية قومية على العرض، وإنما توضع لما يحدثه توظيفها من تأثير على مفهوم العرض وبما يؤثر تجسيدها في إحكام بناء النص الدرامي وبناء العلاقة بين المتفرج والعرض. وعلى هذا فلا يشترط وجود جميع هذه العناصر أو غيرها متجمعة في كل عرض من عروض المسرح العربي الحي.

كما أن الإيقاعات الشعبية العربية بشكل عام، والإيقاعات الخليجية البحرية بشكل خاص تشكل عنصراً هاماً في بناء حيوية العرض المسرحي، حيوية المتفرج داخل هذا العرض.

والطقوس الإنسانية (دينية أو غيرها) مثلها مثل هذه التجارب المسرحية الإنسانية، تلعب دوراً فاعلاً في النسيج البنائي لعروض المسرح العربي الحي إذا ما وضعت في مكانها المناسب في البناء والتوظيف داخل العرض المسرحي.

والحادثة التاريخية داخل العرض المسرحي، لا تشكل مناسبة لسرد تاريخي ولا يعول عليها أن يتمكن المخرج من إسقاطها على واقعه المعيش وإنما توظف داخل العرض لتحقيق الاستنتاجات المحتملة التالية لدى المتفرج:

1 . إذا كان الناس في التاريخ القديم لم يستطيعوا مواجهة وحل قضية أو مشكلة ما، فإن الإنسان المعاصر بما لديه من قدرات وظروف، قادر على مواجهة هذه المشاكل والقضايا نفسها إذا ما واجهها في واقعة المعيش.

2 . إن الإنسان المعاصر قادر على تغيير الماضي المؤلم، وإن لم يستطع من سبقه تغييره.

3 . إذا كان الإنسان في الماضي قد استطاع مواجهة مشكلة ما، فإنه من الأجدر أن يكون الإنسان المعاصر قادراً على مواجهة هذه المشكلة نفسها في واقعه المعيش، فهو قادر على التغيير أو ممهد له.

ومن هنا فإن المسرح العربي الحي لا يكتفي فقط بحث المتفرج نحو التغيير وإنما يحرضه على إحداث هذا التغيير.

ومع هذا فإن فكرة النص لا يشترط بالضرورة أن تنبع من حادثة تاريخية حدثت في الوطن العربي منذ مئات أو آلاف السنين، بل قد تأتي من مشكلة أو حادثة إقليمية حدثت في بلد عربي ما في الوقت المعاصر، كمشكلة نفوق الأسماك في دولة الكويت مثلاً، وهنا تكمن القدرة . ليس في التوسع في إيضاح هذه المشكلة أو الحادثة . وإنما في تعميمها لتصبح موضع اهتمام المجتمع العربي ككل، فظاهرة نفوق الأسماك في الكويت تقودنا في النهاية إلى نفوق الإنسان العربي.

ومن هنا فإن العرض المسرحي قد يأتي بفكرة أو حادثة ما، وينتقل بها من التعميم إلى التخصيص أو العكس من الخاص إلى العام كما في مسرحية "حلم السمك العربي".

وتجربة نظرية المسرح العربي الحي مرّت بمراحل متعددة تخللها العديد من ورش التجريب المسرحية على عروض حيّة جسدت فوق خشبة المسرح خلال خمسة عشر عاماً استخلصت من خلالها تقنيات ومواصفات هذا النوع من المسرح.

وقد مر التجريب بالمراحل التالية:

1 . على مستوى المكان (عرض مسرحية رصاصة داخل السوق).

2 . على مستوى الجمهور والمكان (عرض مسرحية الشجرة).

3 . على مستوى بناء النص (عرض مسرحية حلم السمك العربي).

4 . على مستوى تعامل المخرج مع نص تقليدي وإخضاعه لمواصفات المسرح العربي الحي (عرض مسرحية إعدام أحلام عبد السلام).

5 . إذا قام مخرج ما بإخراج نص مسرحي ينتمي إلى المسرح العربي الحي، فما مدى إمكانية واحتمالية أن يبعده عن خصوصية هذا المسرح؟. (عرض مسرحية خارج منطقة التغطية).

والمتفرج لا يشعر خلال عروض المسرح العربي الحي بالفاصل الزمني أو المكاني بينه وبين هذه العروض. فهو يأتي كمشاهد ومن ثم يتعايش مع العرض، فيشعر بأنه جزء منه، وبهذا فهو لا يشعر بغربته عنه ولا بغرابة العرض عما يعيش داخل مجتمعه، حتى وإن تناول العرض حادثة تاريخية ما حدثت منذ مئات السنين. فهو يرى نفسه داخل هذا التاريخ، كما يرى هذا التاريخ داخل حياته اليومية. ومن هنا يقوى التواصل والتفاعل لديه، ويزداد التأثير عليه إلى ما بعد العرض في كثير من الأحيان.

ومع ذلك فإن المتفرج في عروض المسرح العربي الحي لا ينتهي دوره وحيويته وتفاعله بنهاية العرض،

وإنما يبقى فاعلاً ودائم التفكير في القضايا التي يطرحها العرض وفق ما يلي:

1 . يكون متفاعلاً داخل العرض، وقد يصل إلى نتيجة ما تؤدي به إلى إحداث فعل ما أثناء العرض.

2 . أو يظل متفاعلاً ومفكراً بما يطرح داخل العرض من قضايا ومشاكل حتى بعد انتهاء هذا العرض.

3 . سمة التحريض المباشر وغير المباشر لعروض المسرح العربي الحي تؤدي بهذا المتفرج إلى المساهمة في التغيير أو في تجسيد الفعل الاجتماعي داخل مجتمعه بعد مشاهدته للعرض.

ولا يعني ذلك بعد العرض مباشرة، بل قد يستمر ذلك على مدة ما من الزمن.

ومن هنا أجد لزاماً حتمياً، البحث والتجريب فيما يلي:

- النص الأنسب لعرض المسرح العربي الحي، وطريقة بنائه.
- المكان الأنسب بما يحقق للمتفرج الشعور بالحميمية والتفاعل المباشر مع العرض.
- الإخراج المسرحي لهذا النوع من العروض بما في ذلك إخضاع النصوص التقليدية لتكون ملائمة لعرض المسرح العربي الحي.

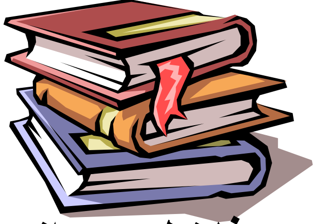
والفرجة لا تنبع من هذا الشكل الاحتفالي، بقدر ما تنبع من شعور المتفرج بأنه جزء من هذا العرض، وأن ما يناقش أو يطرح هو جزء من همومه وقضاياه. وأن هذا النوع من المسرح يجسد تعبيراً عما بداخله، ومن هنا ينتج التفاعل بينه وبين العرض بما يحقق الاستمتاع.

إن تفاعل المتفرج وتواصله مع العرض يشعره بالحميمية وبالانصهار داخل هذا العرض. وأن ما يطرح من مضامين وقضايا إنما هي مصدر لمتعته وأساس لتحقيق الفرجة لديه.

وبناء على ما تقدم فإنه يمكننا الجزم بأن الإيقاعات والطقوس وعموم الموروث الشعبي العربي وغيره من العناصر أو التجارب المسرحية العالمية، لا تقدم في المسرح العربي الحي بقصد تقديمها بحد ذاتها، وإنما تقدم من حيث قدرتها على إضافة نبضٍ حيّ وحيوية فاعلة على العروض، بشرط توظيفها درامياً داخل هذا العرض بحيث تصبح جزءاً أساسياً في نسيجه، وعنصراً هاماً في تحقيق التأثير وفق أهداف المسرح العربي الحي.

الكويت أكتوبر/2006م

جدلية العلاقة بين.. المسرح والمدينة العربية



د. فاضل سوداني

بما فيها حرية الاكتشاف والتجريب في الفكر والفن وشتى أشكال الوعي الثقافي.

فالمدينة المتحضرة التي تهيئ مقدمات التكامل الاجتماعي، ويكون التطور العلمي والفكري والثقافي أساس وجودها اليومي، بالتأكيد ستكون مدينة مستقبلية، ويوتوبيا، ومدينة الحلم، والفردوس!! إنها المدينة والمدنية التي تؤثر على المتعايشين في فضائها الديناميكي. ولكن عندما تخون المدن حريتها وديمقراطيتها، ستخون بالضرورة تاريخها الاجتماعي والثقافي والفني.

وبما أن المسرح قضية حضارية أساساً فإنه ينشأ ويتطور في المدينة الحضارية تحتمه تكاملية المجتمع المديني، ولهذا فإن أي تفكير بجوهر وماهية المسرح هو بحث قوامه وطبيعته اجتماعية وفلسفية وجمالية وفينومينولوجية - ظاهراتية - أيضاً.. وبالرغم من ارتباط المسرح بالمثيولوجيا والطقوس الدينية لمختلف المجتمعات القديمة، إلاَّ أنه كان - وما زال - يعبر بشكل بصري عن التصورات والأسس الفكرية والفلسفية والمشكلات الاجتماعية للإنسان.

وقبل نشوء الفلسفة، شكلت الأسطورة التي كانت قادرة على تفسير العالم والكون، الأسس الفلسفية لحضارات وادي النيل والرافدين والحضارة اليونانية وحضارات الأبيض المتوسط، فامتلأت ساحات المدن ومعابدها بالطقوس البدائية والنصوص الأسطورية والدينية واللتورغيات التراجيدية. ومن خلالها نستطيع أن نكتشف الكثير من المفاهيم الفلسفية والدينية والجمالية التي امتزجت بالحياة الاجتماعية آنذاك والتي لها إمداداتها وانعكاساتها في حياتنا المعاصرة، مما يؤكد القدرة الديناميكية الشمولية - التجاوزية للعقل المشاكس لإنسان الحضارات القديمة الذي اعتمد السؤال كمنهج لتفسير الظواهر. والسؤال بدء المعرفة يؤدي إلى تراكمات معرفية وحضارية، فيدهشنا البعد الاختراقي لهذا الفن الأسطوري - الطقوسي.

ولكن السبب الحاسم والمثير الذي أدى إلى تطور المسرح هو الذي حدث في الحياة الاجتماعية الإغريقية حيث خلقت الممارسة الديمقراطية في المجتمع الأثيني القديم تطوراً داخلياً هائلاً. ومنذ ذلك الوقت أصبحت التراجيديا اليونانية، التي كانت تقام في الاحتفالات القومية للإغريق، أحد التعابير المتميزة للديمقراطية الأثينية، واغتنت بتطورها. ويؤكد هذا قدرة المسرح على التأثير في المدينة وبالعكس، مما دفع فردريك شيللر إلى الجزم بأن (المأساة الإغريقية ربت الشعب). ولهذا يمكن القول بأن المأساة آنذاك أنشأت

الإنسان الإغريقي ومنحته وعياً متجاوزاً يجد في الفن إنجازاً مهماً يجب أن يتطور باستمرار.

وقد ساعد انتصار الديمقراطية هذا على أن تصبح مصدر إلهام للمؤلف الإغريقي القديم، فتميز اسخيلوس بالانسجام التام بين فكره المسرحي وممارساته الاجتماعية، وكانت أفكاره ومعالجاته الاجتماعية ومساهماته الفنية والاجتماعية المهمة، في إقامة دولة المدينة الديمقراطية، تتسم بتجاوزها لعصرها.

وتأكيداً لهذا فإنها مازالت تهمنا، وقد ساهمت بتطور المجتمع القبلي وانتقاله إلى مجتمع مديني متحضر. ويحلل جورج تومسن هذه الموضوعة تفصيلياً في كتابه القيم إسخليوس وأثينا.

ومنذ القديم ارتبط نشوء الظاهرة المسرحية بتكامل المدينة وفضائها الاجتماعي المديني الذي تتطور فيه ذات الإنسان الواعية بعد أن توجد جوهرها الديناميكي، ولكن ارتباط ديمقراطية المدينة بحرية الفكر وتجريبية الإبداع في شتى المجالات يشكل الشروط الأساسية لتكامل المدينة والمسرح في ذات الوقت كما أسلفنا سابقاً.

فالانسجام الحقيقي بين هدفيه التكامل الاجتماعي والثقافي ـ وبالذات.. المسرح، باعتباره فعالية جماهيرية ـ هو الذي سيخلق نوعاً من وحدة الهدف لتحقيق مجتمع المدينة الحضاري والمسرح المستقبلي الحضاري أيضاً، فتتكامل العلاقة التبادلية بين تأثير مجتمع المدينة في تكوين فكر الفنان وبالتالي القدرة التأثيرية للمسرح في المدينة.

وبما أن الفن عموماً هو أحد أشكال الوعي الاجتماعي وهو أيضاً حاجة جمالية، فقد عالج، أهم الظواهر تعقيداً، منذ عهد الإغريق وزمن الأساطير والطقوس الدينية، عندما بحث في علاقة الإنسان بالآلهة وجعل من القدرة قوة جبرية حاسمة لتقرير مصير الإنسان وحتى العبث بحياته.

غير أن الإنسان وبالتالي البطل المسرحي تمسك بحريته في جميع الأزمنة، وزاد عناده في تطوير معارفه من خلال التزامه بالسؤال والبحث، وبهذا فإنه اختار ذاته وحريته الفردية، وشخص مأساته بل حتفه في الكثير من الأحيان، فالقلق خلق بذرة الشك والضجر في داخله، مما دفعه إلى الاحتجاج والتمرد على حتمية القدر، وأدى هذا إلى تمجيد الإنسان كصاحب وعي وعقل مشاكس، فأصبحت له أساطيره وحكاياته وطقوسه الخاصة التي تعكس ازدواجية الطفل الملائكي والقاتل المهووس ـ المنفلت ـ في داخله وعلاقتهما بالمجتمع.

فامتزجت أسطورة الإنسان وأحلامه العجائبية المدهشة بالحياة الاجتماعية للمدينة من خلال التعبير عن جوهر المشكلات التي كانت تقلقه في مختلف العصور وبشتى أشكالها المعقدة وبهذا فإنها شكلت الكون الطقوسي ـ الأسطوري والحلمي والواقعي للمسرح.

ولم تكن تعني المدينة منذ نشوئها وحتى اليوم، غير الإنسان في كينونة الوجود الاجتماعي المعطى الذي لم يتشكل بناؤه الفوقي من المفاهيم الدينية والثقافية والفكرية. ولكن عندما تتناقض إرادة الإنسان ـ البطل ـ مع قوانين المدينة ومجتمعها، ينشأ الصراع الذي يأخذ بعداً آخر عما كان عليه، بحيث يتحول مع صراع الإنسان مع الآلهة، إلى الصراع مع المدينة والمجتمع محكوماً بالوعي السياسي والاجتماعي الذي يقود البطل ومدينته إلى الخراب الحقيقي أحياناً، كما هو الحال بالنسبة إلى البطلة الإغريقية انتجون وجميع مسرحيات شكسبير ودكتور ستوكمان ونورا

لابسن، وجاليلو البرختي وغيرهم.

لكن بالرغم من أن هؤلاء الأبطال يقذفون في هامشية المنفى الداخلي، إلاَّ أنهم يجدون ذواتهم الحقيقية، لأنهم قرابين لمدينة أو مجتمع جديدين. إنهم قرابين لتحقيق الكثارسس (التطهير) الذي شخصه أرسطو في دراسته للتراجيديا الإغريقية.

وعندما يتم التأكيد في المسرح الإغريقي القديم (على أن البشر هم عبيد لقانون غير معقول. أو التأكيد على الإحساس بلا معقولية الوجود) كما في مسرحيات يوربيدس بالذات، فمن السهولة أن نجد مرادفات للكثير من المفاهيم والأفكار التي تمس حياتنا المعاصرة. فشعور الإنسان بخضوعه لقانون فوقي لا مبرر له لكنه حتمي كما هي قوانين الآلهة، بالتأكيد يشكل تراجيديا انسحاقه، مثل هذه الأفكار تعبر عن مفاهيم معاصرة مع اختلاف المسببات.

ولكن المؤلف المسرحي الإغريقي (كشف عن مدينة يمكن أن تتغير وعالج مشاكل الإنسان الذي يستطيع أن يتدخل في مصيرها أو بالعكس فإن المدينة تقرر مصيره هو) ولم تكن معالجة المسرح الإغريقي لهذا التعقيد في الحياة عن طريق الأسطورة والمثيولوجيا كما في البدايات الأولى بل عن طريق التصادم مع قانونية ومتطلبات الحياة الاجتماعية للمدينة.

وضمن ديناميكية الجدل بين المدينة والمسرح، فإن المواضيع التي نوقشت على خشبة المسرح في الأزمنة التي تلت الإغريق اختلفت جذرياً. فمع مسرحيات شكسبير بدأ النقد الاجتماعي للحياة وتأشير معادلة الخير والشر والصراع بينهما وازدواجية هذه العلاقة في ذات بشرية واحدة. فالبطل الشكسبيري لا يكون أحادي الجانب وإنما يخضع للديناميكية، وهو لا يشكل نموذجاً لمجتمعه أو عصره فحسب وإنما يمتلك القدرة على عبور الزمن وصولاً لمشاكلنا الآنية. من هنا ظل شكسبير يقلقنا بل هو معاصرنا حقاً على حد تعبير يان كوت.

وفي أزمنة لاحقة تميز المسرح بمعالجة المشكلات الاجتماعية بسخرية مرة، وأدهشتنا المجالات التي خاض فيها مسرح القرن السابع والثامن عشر. وأكدت الكثير من الأعمال المسرحية على رفض المظالم الاجتماعية، وتطور هذا إلى التأكيد على النهوض الثوري الذي بدأ مع بداية القرن الماضي كما هو الحال في أعمال الكثير من المؤلفين العالميين.

لكن التطورات العظيمة في القرن العشرين الذي مر عاصفاً ومضطرباً ومخيفاً في ذات الوقت وما زال تأثير حروبه المعلنة والمخيفة كبيراً على وجود الإنسان، أعطت إمكانيات جديدة للمسرح فارتبط بالتطور التكنولوجي وأشر تنامياً متزايداً للوعي الثوري والفلسفي في معالجته لشتى المشكلات الاجتماعية والفردية ضمن الواقع المضطرب. وطبيعة هذه المشكلات وحجمها خلق الوعي الشمولي للفنان المسرحي وساعد هذا على إمكانية المسرح وقدرته في أسلبة العصر، من خلال التأكيد على جوهر المشكلات الأساسية التي تميزه..ومن اعتيادي القول إن المسرح يتطور وسط الاستقرار والهدوء الاقتصادي والسياسي حرية التجريب التي تطور ديناميكية الفكر، غير أن المدن تخلق أحياناً جحيمها الأرضي وتجعل من الحرب قدرها فتفقد أمنها ليتحول كل شيء إلى أشباح ويصير المسرح خراباً.

إلا أن مسرح ما بعد الحرب العالمية الثانية أكد حالة من الفوضى المنظمة . أي الفوضى البنائية من

أجل خلق اللا توازن الطبقي وكذلك في الوعي الاجتماعي للمدينة وإعادة خلق ديناميكية الوعي الفردي للإنسان الجديد بعد الحرب. فارتبط المسرح بالفلسفات (العبثية!!) التي نشأت بتأثير الحروب وخاصة الوجودية وفلسفة تضخيم الذات، وتوزع الفكر المسرحي لتأشير جانبين: الأول: فضح النظام الرأسمالي - الاستغلالي وكشف الأسباب الحقيقية والعدوانية للحروب والعمل على بناء وعي جديد وإغناء روح الإنسان من خلال التأكيد على الفكر الماركسي كأيديولوجيا يمكن أن تبني عالماً فوق الطبقات. وكان للعقل البريختي المتميز والمشاكس دور كبير في تأكيد الإيديولوجيا في المسرح والمطالبة بأهمية احترام حرية الإنسان.

الثاني: إبراز الخواء الروحي للإنسان الخارج للتو من تحت أنقاض الحرب مع الإشارة إلى استلاب هذا الكائن في عالم غير حر أساساً، وفي الآن ذاته تضخيم الذات الفردية وسط تناقضات حياتية عصبية نتيجة لخواء الحياة. وقد أكد هذا الاتجاه أيضاً على التناقض في الوجود والحياة والتأكيد على عزلة الإنسان، وقصور لغة التفاهم بين الإنسان والعالم المحيط.

ولهذا فإن مؤلفي ومنظري هذا الاتجاه كالمسرح الطليعي (اللا معقول) والتجارب الآنية كمسرح الصورة والمسرح البصري أو مسرح الحداثة وما بعد الحداثة المتأثرة بفكر ورؤى انتونين آرتو، تميزوا بالوعي الشمولي لمعالجة أي ظاهرة حتى وإن كانت محلية لتأكيد شمولية الإنسان.

إضافة يمكن القول بأن هذه المسارح والاتجاهات والرؤى أرجعت المسرح إلى جذوره الطقوسية الأولى عندما كان قريباً من الطقس الديني الدرامي الذي لا يستغني عن مشاركة الجمهور الوجدانية. ومن جانب آخر فإنها تعد تجارب ضرورية للمزج بين المسرح كطقس والمدينة كفضاء يمكن أن يؤثر أحدهما بالآخر.

لكن مدننا العربية المعاصرة لا تملك أساساً الحصانة الداخلية، لأنها مدن متلقية للفكر والتكنولوجيا الأوروبية، وفي الوقت ذاته تفتقر إلى وجود القاعدة الفكرية والاجتماعية التي تستغل هذا التطور بوعي بنائي، فسرعان ما يتحول كل هذا إلى تشويش حضاري يبث الفوضى الفكرية، خاصة بالنسبة إلى المجتمعات الأقل تطوراً. ولهذه الأسباب جميعها فإن المسرح العربي يخضع للهامشية والاستهلاك الثقافي فيتورط بتقليد اتجاهات المسرح الأوروبي لأنه لا يمتلك الحصانة الداخلية أيضاً، فيتورط بالتقليد الأعمى لاتجاهات فكرية ليس لها مدلولاتها الاجتماعية.

إذن الالتباس الذي يعيق تطور المسرح العربي الآن ويخلق جوهر أزمته، هو أن المدينة العربية غير مؤهلة لخلق المسرح التجريبي المشاكس والحر، الذي لا يمكن أن يوجد ويكون ديناميكياً إلا في قدرته على إثارة الأسئلة الوجودية والمصيرية. مثل هذا المسرح يشكل خطورة جوهرية للمدينة غير الديمقراطية، بسبب كونه لا يتكامل إلا بالتجمعات وإثارته للأسئلة، فينتج وعياً جديداً ويقوم بعدوى المعرفة.

ولكن في ذات الوقت ذاته فإن المسرح يقف ضد مدينته ويخونها أحياناً، عندما يخون الفنان ذاته ومدينته حينما يتحول إلى فنان متكيف شروط ثقافية وسياسية فوقية، فيجبر على أن يقدم معلومات مسرحية فيه تخلق وعياً ساذجاً، أو في أحسن الأحوال يقدم فكراً جاهزاً وغامضاً نتيجة لغموض وعيه وعدم وضوحه الفكري، فينتج فناً ساذجاً بحجة التجريب

الذي لا ينبع من حاجة ضرورية بل من مزاج طفولي خادع لبعض المخرجين العرب، الذين تتضخم ذواتهم بلا معنى باستمرار؛ بالرغم من أن ما يقدمونه هو صراع مع طواحين الهواء، لا يحفر شيئاً في الذاكرة، فتنشأ بلبلة فكرية تؤثر على الوعي الجمعي والذات الفردية والفنية وتاريخ المسرح إذا عرفنا بأن التكيف هو الموقف السلبي للمثقف المتساهل مع ذاته وتاريخ كينونته، وبمعنى آخر إن مثل هذا المثقف المتكيف لا يؤثر في تطور العملية الفكرية ضمن مسارها الديالكتيكي في المجتمع، لأنه يتخلى عن دوره ووجوده الفاعل، ويتحول إلى أداة في آلية السلطة الاستثنائية، ويكون مستعداً للمساهمة في برامجها لتهيئة الظروف التي تخلق عدمية الثقافة والفن، أما بالنسبة إلى التطور الاجتماعي والفكري العام فإن التكيف الذي يفرض خيانة الذات وتشويه الحقيقة الاجتماعية والتاريخية لا يسمح بالتطور عمودياً أي التطور الاجتماعي الطبيعي.

فإذا كانت المسؤولية الاجتماعية وكذلك مسؤولية المبدع (لأنه خلاصة العقل الإبداعي الجمعي) هي التي تتحكم في مستقبل المسرح فمن الضروري أن يصبح فلتراً من خلاله يصفى هذا التشويش الحضاري، ليصل إلى الجمهور ذلك الوعي وتلك القضية الضرورية لكينونة الإنسان لذلك يشكل اكتشاف لغة ووسائل المسرح المؤثرة التي تخلق الوعي الفكري والجماليات الفنية أهمية قصوى لخلق الوعي الاجتماعي وحوار الذات مع الآخر، ولا يمكن للمسرح أن يقوم بهذه المهمة ما لم يعد صياغة فضائه سميولوجيا، من أجل أن يخلق الحساسية الديناميكية في وعي المتفرج أولاً ومن ثم إعادة بنائه من جديد ثانياً، والمساهمة في الوعي الاجتماعي للمدينة ثالثاً. ويتطلب هذا تغيراً في المفاهيم الأساسية للغة العرض المسرحي: في الجانب الفكري والجمالي أي النص المسرحي.. وفي الرؤية والمكونات الجمالية واللغة التعبيرية أي فضاء العرض فتكون لمفرداته وجود ديناميكي في الفضاء والزمان والمكان فتؤثر على بصر الإنسان وبصيرته.

إن اكتشاف الطريق نحو النص المسرحي العربي المؤسس، والغني بالحكمة والفلسفة والأسطورة والطقس ومحاججة مسلمات الواقع بعقل ديناميكي شمولي، ومن ثم رفضها جذرياً بلا أسف إذا اقتضت الضرورة، بالتأكيد سيكون نصاً فاعلاً وحيوياً بعيداً عن النصوص المتكيفة مع الواقع الذي لا يعبر عن الجوهر الحقيقي للإنسان، وبعيداً أيضاً عن مفاهيم التراث السلفي، ومثل هذا النص يفتقر إليه المسرح الأوروبي المعاصر المبتلى بهامشية الفكر والثقافة الاستهلاكية، وكان هذا هو السبب الحقيقي الذي دفع بانتونين آرتو وبيتر بروك إلى اللجوء إلى الطقوس والأساطير الشرقية.

والجانب الآخر الذي تفرضه لغة الطقس المسرحي وطبيعته الفنية وجدل العلاقة بين المسرح والمدينة هو تغيير العلاقة مع الجمهور المتلقي ليتحول إلى متفاعل ويقوم بفعل المشاركة كما كانت عليه وظيفته في الطقوس المسرحية قديماً.

ويصبح الجمهور متفاعلاً في الطقس المسرحي من خلال تمثله للسؤال المصيري الذي طرحه الفنان في العمل الفني ومن خلال تأثير الدلالات التعبيرية ـ اللغوية للصورة الفنية، وعندما يكون مفكراً في المسرح. وهدف اللقاء بين الفنان والمتفائل في الطقس المسرحي هو الكشف عن التناقض الجوهري للواقع والحياة وأحلام الإنسان، فيتضح حجم المأساة

الحياتية التي تثير السخرية أحياناً وتبرز الكوميديا السوداء التي يكشف الفنان والمتفاعل سرها.

إذن هنا تكمن ضرورة إعادة معمارية السرد الرؤيوي والفكري للطقس المسرحي في المدينة العربية المستقبلية (المدينة اليوتوبيا!!) بحيث نكتشف إمكانية جديدة لاستعادة مجد المسرح حتى يصبح له ارتباط عضوي بحياة الجمهور كما كان عليه المسرح اليوناني القديم. أو تحقيق علاقته المتجذرة بالمدينة كما في مدينة القرون الوسطى الأوروبية.

وختاماً يمكن التأكيد بأن المسرح يستطيع أن يؤثر في الوجدان الاجتماعي للمدينة فقط من خلال الممارسة الديمقراطية وكذلك حرية التجريب واكتشاف لغة فنية تعبيرية جديدة كضرورة للتواصل مع الجمهور.

وضمن هكذا مهمة فإن التخطيط الثقافي الآني في السياسات العربية لا يمكن أن يخلق مسرحاً حقيقياً، أو جمهوراً يمكن أن يتواصل مع الثقافة والمسرح، في مجتمع تشكل نسبة انتشار الأمية فيه 65 مليون نسمة، أي ما يقارب 43% من مجموع السكان، وستكون النتائج أكثر تشاؤماً إذا أضيف إلى هذا تساهل المثقف العربي مع ذاته ومع تطورات الواقع المحيط به وخيانته لمهمته ودوره التاريخي فيتحول إلى مثقف أمي متكيف وستشكل النتائج الرعب الحقيقي للإنسان المعاصر عندما تكون الأمية بحجم 900 مليون أمي في العالم.

ومن جانب آخر فإن الجهود الجليلة للفنان العربي المبدع لاكتشاف لغته الفنية ومسرحه الذي يمكن أن يتمايز عن مسارح الشعوب الأخرى ستمنح المسرح العربي تمايزاً خاصاً، بالرغم من أن الفنان يعيش منفاه الداخلي في مدينة يحتقر فيها المسرح المشاكس حداثياً وفنياً وفكرياً، ولا يعتبر جزءاً من طقوسها اليومية. إذن وجود جميع هذه الإشكالات في الواقع والثقافة العربية سيساعدنا على خلق جدل العلاقة بين المسرح والمدينة.

التراث
ونهاية المسرح



أبو القاسم قور

تناقش هذه الورقة فرضية لا تلقي بالاً كبيراً للاتفاق أو عدم الاتفاق... فهناك أشياء عديدة ومفاهيم كثيرة لم تدخل حتى طور الاتفاق أو عدمه، وهو أمر لا ينقصها شيئاً في ذاتها. فما أهدف إليه هنا على وجه التحديد هو: إبراز إمكانية تساؤلات، ومداخلات، حول ما أطلق عليه (التراث ونهاية المسرح). ربما أثار التعبير (نهاية المسرح) دهشة النقاد هنا أو هناك، أو بعض الدراميين المحترفين في مكان ما، أو الهواة، حتى الأكاديميين منهم. أو لربما اعتبره آخرون من الناس نوعاً من أنواع الجرأة، أو التعجل في اهتبال نتائج الأشياء أو إطلاق المسميات عليها. بيد أنني أود أن أشير إلى أن (نهاية تاريخ المسرح) مسألة حتمية ومنطقية وفقاً للتطور المجتمعي والتاريخي والحضاري للغرب. فالحضارات تولد وتنمو وتشب عن الطوق ثم تموت وتفنى وما المسرح إلا ظاهرة حضارية ومنتوج شرعي للتراث الغربي ذي الجذر اليوناني!!! فليس غريباً أو أمراً به عجب أن تنتهي الحضارة الغربية، أو تتشظى مركزيتها أو ينتهي تاريخها وينطمس تراثها بمكوناته المختلفة ومكنيزماته المتعددة مثل المسرح Theatre.

أقول ... إن منظومة (التراث، ونهاية المسرح) ربما تبلورت لدي كرؤية أكاديمية لنقد الظاهرة المسرحية على مستوى تحققها الفعلي وأبعادها الفلسفية، والاجتماعية. وللدخول في هذه المنظومة لا بد من المرور بتفصيصات أكاديمية وتاريخية للظاهرة المسرحية.

إن المفهوم (التراث ونهاية المسرح) ينطلق من الفرضية الآتية: (إنه كلما بعدت الشقة بين المسرح والتراث افتقر المسرح مسرحيته (Theatricalization.

هذه النظرة تبحث أمر المسرح والتراث في ثلاثة محاور: .

المحور الأول: المسرح نظام للحياة: (من 500 ق.م إلى نهاية الامبراطورية الرومانية).

المحور الثاني: المسرح يبحث عن الحياة: (من القرن 1500م إلى نهاية القرن التاسع عشر).

المحور الثالث: المسرح ضد الحياة: (من أوائل القرن العشرين حتى الآن).

ربما جاء التناول لهذه المحاور الثلاثة تناولاً مختصراً ولا يخلو من إشارات طفيفة، لكن عشمي في

قارئ لورقة مثل هذه أن يمتلك من الثقافة المسرحية والمعلومات الأساسية التي تسقط عنه صيغة المثل (كالصياد الذي يدرب كلبه على الصيد في يوم الصيد)(1).

1 ـ المسرح نظام للحياة:

(الميثولوجيا اليونانية) هي أساس التفكير المنطقي نحو أي تفسير لأي مسرحية سوفيكيلية (Sophoclean)(2) وإلا لما أدركنا المعنى العميق للتعبير: .

لا تدعنا نقول

في عهدك،

رُفعنا كي نسقط

Let us not be said,
Under your role,
We just raised up to fall(3)

الذي يردده الكهنة وسكان Thebs(4) في مسرحية أوديب ملكاً، كذلك يصبح من العسير جداً أن نقتنع بأهمية ابتعاث كريون (Crion(5)) من قبل الملك أوديب إلى (دلفي (6)) حيث مقر الآلهة... وأي تحليل أو أي تشريح للبناء النفسي لشخصية أوديب، لا يتم بشكله التام أو الأمثل إلا بعد هضم الميثولوجيا اليونانية هضماً تاماً، وإدراكنا الفعلي لأسلوب المعايشة والاندماج لدى (الإنسان) الأثيني في تراثه القديم، واعتقاده فيه منذ قبل 500 عام ق.م... فهي أشياء ما كنا ندركها لولا فضل الدراسات الكلاسيكية وعلم (الحفريات)(7). لكن هذه المعرفة ليست هي كل شيء بالطبع خاصة في ظاهرة إبداعية مثل المسرح، يلعب فيها الإحساس دوراً جوهرياً؛؛؛؛؛ إذ إنه حتى الآن لا نقوى على مجرد تخيل المعنى الوجداني والتعبدي للمشاهد اليوناني، وهو جالس ضمن آلاف من المشاهدين داخل ذلك المسرح الضخم بحجم الاستاد اليوم. أقول إننا أحوج ما نكون اليوم إلى تجريب واستطعام إحساسٍ مثل ذلك الإحساس، الذي يتمتع به ذلك المشاهد والتعرف إلى (دافعيته الوجدانية

(8)) لنضع يدنا على موقع الأسطورة كتراث من عقيدته.... فهو شيء أشبه بالقول إن العملية المسرحية حينها كانت ضرباً من أضرب العبادة، ذات الشيء الذي يدخلنا في ضرورة تجريب آخر وهو تخيل الحالة التعبدية وعمقها الوجداني.

لأن تجريباً كذلك وتخيلاً مثل ذلك يجعلنا أقرب إلى السبب الذي دفع بـ (Thespis)(9) لتقليد دور الإله (ديونيسوس) بعد أن خرج خروجاً سافراً عن نمط الأداء في أغاني الديثرامب (Dithyramb) (10) ....!!! يبدو واضحاً أن المسرح حينها كان نظاماً للحياة في الدولة الأثينية القديمة، والتي بلغت درجة من الرقي الحضاري ما لم تبلغه أمة من الأمم، وهو نظام للحياة يلعب فيه التراث دوراً حاضراً وحياً وليس دوراً ميتاً وماضوياً، أو دوراً متحفياً، (كان اليونانيون القدماء يعرفون ويحفظون أسطورة أوديب قاتل أبيه وزوج أمه Father Murder, Mother Husband عن ظهر قلب، لكنهم يذهبون إلى مشاهدة المعالجة الجديدة التي تتم للأسطورة).... ولربما صح القول إن المسرح هو الأصل في النسيج الاجتماعي في تلك الحقبة الأسطورية السحيقة، لكن القارئ لأرسطو طاليس Aristotle في كتابه فن الشعر Poetic يكتشف أن المسالة في أبعادها الفلسفية والسايكولوجية أكثر تعقيداً، فسقطة Hamarthia (أجممنون) أو (أوديب) كفيلة بإثارة الشفقة والرحمة لدى المشاهد اليوناني فتحدث الـ (Catharthia)، وهي كلها مفاهيم أرسطية انبثقت عن التراث اليوناني القديم، وشكلت حجر

الزاوية في نظرية النقد الكلاسيكي Classical Criticism، ما كان لأرسطو طاليس أن يبلور نظريته النقدية تلك لولا انكبابه على إرث من سبقوه، وقراءته لكل من لـ ,(Aristophanes), (Eurpids), (Aschylus), (Sophocles) إن الفهم التام للتراث اليوناني القديم هو الذي يقودنا إلى عالم (فن الشعر) لأرسطو طاليس، وهو ذات الشيء الذي يجعلنا أكثر قرباً من الكلاسيكية في النقد المسرحي. فالناقد الكلاسيكي لا يرى في التراث سوى المسرح ولا يرى في المسرح سوى التراث، أي إنه لا يقوى على سلخ جلد هذا من لحم ذاك فإن فعلها وجد أمره مختلفاً وعسيراً، لدرجة أن بلغ الحد بالناقد توماس رايمر Thomas Rymer وآخرين من رواد الكلاسيكية العائدة أمثال (كاستلفيترو) (Castelvitro) أن زعموا بأن تاريخ المسرح قد انتهى بنهاية تاريخ الدولة الأثينية القديمة، على يد الامبراطورية الرومانية، ومن يكتب مسرحاً ولا يتبع الأنموذج الكلاسيكي في الكتابة، يرتكب خطأ فادحاً يستحق عليه العقاب. فإن كان نقاد الكلاسيكية العائدة يرون في المسرحية السوفكلية أنموذجاً للكتابة المسرحية (Playwrighting)، أرى أن ذلك يعني قولهم ضمناً موت المسرح مع موت الدولة اليونانية القديمة.

نخلص من كل ذلك أن المسرح كتراث كان شرطاً هاماً للحياة في العهد الكلاسيكي إبان الدولة اليونانية القديمة، فهو نظام يدخل في مفهوم السلطة والحكم والدين، ولم يبلغ المسرح اليوناني ذلك العصر الذهبي إلا بعد ارتباطه وتمثله للتراث الإنساني، وبعد انهيار الامبراطورية الرومانية، دخلت أوربا عصوراً مظلمة، فاجتاحها غمار النسيان والاندثار، ثم أعقبتها قرون وسط لم تلد لنا سوى مسرح كنسي، هزمته تفلتات المجتمع الغربي وخروجه عن الكنيسة. ثم جاء عصر (النهضة الإيطالي) و(الإليزابيثي) في المسرح الانجليزي وهي فترات شهدت إحياء للمسرح له فروقاته النسبية عن تلك المرحلة المنشئية.

هوامش القسم الأول من البحث

(1) مثل عند البقارة في غرب السودان.

(2) من سوفوكليس Sophocles، شاعر يوناني عاش في الفترة 496 ـ 405 ق.م، من مؤلفاته مسرحية (أوديب ملكاً)، (أوديب في كولون)، (أجاكس) (أنتجون)…. ومسرحيات أخرى عديدة. اتفق النقاد من عهد أرسطوطاليس أن طريقة كتابة المسرحية عند سوفوكليس هي الطريقة النموذجية للمسرحية الكلاسيكية، فأصبح التعبير (مسرحية سوفكلية) يعني المسرحية الكلاسيكسة. راجع أرسطوطاليس (فن الشعر)، وكتاب companion to the Oxford. Theatre

يردد الكورس الكهنة هذا المقطع في مسرحية أوديب ملكاً:

Let us not be said,
Under your role,
We just raised up to fall

ويعني الكهنة بقولهم هذا، أن أوديب استطاع بحكمته أن يحل اللغز، ليصبح ملكاً على طيبة فكيف لا يقوى على معرفة أسباب الطاعون، الذي أحال حياتهم إلى جحيم بعد أيام الرفاهية التي ذاقوها في أوائل أيام حكمه.

(4) (Thebs) تترجم (طيبة)، وهي المدينة التي دارت فيها أحداث مسرحيات سوفوكليس، بل كثيراً ما نجد تعبير المسرحيات (الثيبية) (THEBIAN PLAYS) في كتب الدراسات الكلاسيكية

المسرحية.

(5) كريون: هو شقيق الملكة (جوكستا) زوجة أوديب وأمه في الوقت نفسه. وهو وزير أوديب KING MAN.

(6) وفقاً للميثولوجيا اليونانية أن الإله زيوس ZUS يوجد (يدلفي) حيث جبال الأولمبي.

(7) Archeology.

(8) الدافعية الوجدانية، تعبير سايكلوجي في غالبه، بيد أنني أعني به هنا، الدافع الوجداني،.... الدافع النفسي الذي دفع المشاهد اليوناني إلى مشاهدة المسرحية المعنية.

(9) Thespis، أول ممثل وإليه ينسب (فن التمثيل) Thespian art، وأزياء المسرح Thespian Robs ويعتبر النقاد خروج (تيسبس) عن الكورس وتقليده لدور الآلهة ديونيسوس خطوة ثورية في تاريخ المسرح راجع كتاب Aconcise history of theatre p.10.

(10) الديثرامب Dithramb، أو الأغاني العنترية هي الترتيلات، والابتهالات الدبونيسوسية التي انبثق عنها المسرح:

تقول فيليس هارتونيل في كتابه Aconcise History of Theater

Ditherombic was atraditional songs performed by the prists and worshaper around the alter of Dionysus the (wine-Got whose cult had spread to Greece from the near east). P.8.

المسرح يبحث عن الحياة:

لم تحتفظ المسرحية بمنظومة التراث في تطورها، بل نجدها تأثرت تأثراً كبيراً بتاريخ تطور المجتمع الأوروبي بوجه عام، وبالتيارات والمدارس الفلسفية على وجه الخصوص.

ولما كان المجتمع الأوروبي قد أخذ ملامحه من عوامل أخرى أثرت فيه مثل (ثورة البخار)، انبثقت تيارات أدبية وفنية ومسرحية كرد فعل على تلك المؤثرات. فما الرومانسية إلا رد فعل على (الثورة البخار) مثلاً.

كما كان لظهور الفلسفات المادية، والوضعية المنطقية أثرهما على البناء الدرامي للنص. لكن أهم تلك العوامل تجاه الفكر الدرامي للإنسان في حد ذاته، حيث بدأت نزعة الخروج من (أرسطو) تنتشر، فضلاً على الاعتراف بمقدرات الإنسان، فأصبحت الشخصية Character هي الأصل في المسرحية بدلاً من الفعل Action ويجمع النقاد المعاصرون على (أن الشخصية تسبق الفعل وليس الفعل يسبق الشخصية)، وفي ذلك لعب علم النفس الحديث دوراً جوهرياً، وهو ما لم يتوفر لكل من أرسطو وأتباعه في تلك الحقب. هكذا اتجهت المسرحية في وظيفتها. إلى عكس تاريخ ونظام المجتمع الغربي، وهو ما نجده في مسرح (ابسن النرويجي)، و(شو الأيرلندي)، (بيراندللو الإيطالي)، و(تشيخوف الروسي) فمسرح جوهانك هنريك ابسن، يتيح لنا مجالاً للبحث عن المجتمع الأوروبي والإنسان في تلك الحقبة من التاريخ والجغرافيا (كانت مسرحيتا (براند) و(بيرجيت) تدفعان المواطنين الاسكندنافيين في واقع الأمر إلى التحرك أو على الأقل تثيران فيهما تأنيب الضمير، كانتا بمثابة المرآة التي يقدمها لهم ابسن، أما مسرحياته الحديثة، فهي تسعى إلى تجديد المجتمع، على الأقل بصورة غير مباشرة، وبطريقة تدريجية عن طريق اقتراح الاصطلاحات الملموسة. لكنها كانت تبعث الضيق في نفس المتفرج. أراد ابسن أن يرغم مواطنيه على أن

يفكروا ولا يتقبلوا الحياة بصورة سلبية أو أي موقف غامض، أو أي ظلم يحيق ببعض الفئات، وبعبارة أخرى كل ما يثير الثورة والسخط(1).

إن مسرح ابسن أشبه بالمنظومة الاجتماعية الفلسفية السابقة للحياة.... مسرح سابق للحياة بدلاً من حياة سابقة للمسرح، مسرح يحدثنا عن كاتب اجتماعي وفيلسوف، غاص في لباب مجتمعه فنشر أفكاره، وتعاليمه، فصارت المسرحية (الابسنية)(2)، فهي مسرحية أشبه بالملف الاجتماعي والتاريخي لأمة كاملة وحضارة سادت ثم بادت، ملف يبحث عن الحياة، ونوعها في مسرحية (سيد البنائين) و(بيت الدمية) و(البطة البرية). إن التراث الفكري للغرب تعرض لنزعة (الحية الفردية) والإيمان بإرادة الإنسان وقوته، والتشكك في الدين، وهي النزعات التي بلورتها البورجوازية الغربية تجاه بنية اجتماعية كاملة، ولقد وردت أسماء عديدة في شتى المناحي الفكرية والأجناس الإبداعية والفنون مثل جورج مريديث 1828 ـ 1909 وساموويل سمايلز 1821 ـ 1904 والشاعر الفريد شنسيون 1809 ـ 1892 وآخرون كالأيرلندي جورج برناردشو الذي كتب مسرحاً ذا معانٍ جوهرية، وأبعاد فلسفية واجتماعية، فهو في ذلك لا يقل شأناً عن النرويجي هنرك ابسن، فدراماته ومسرحياته تبحث عن الحياة، بل تسعى إلى إيجاد صيغ ساخرة يحيا الناس عليها. وحقيقة الأمر أن تعاسة برناردشو في صغره وبداياته حظيت بتتويج إبداعي ضخم من حيث المنتوج المسرحي. ويقول شو في مقدمة كتابه: "ثلاث مسرحيات" للمتطهرين: (أن الأفكار الجديدة تستحدث لنفسها الصنعة اللازمة لها، كما تشق المياه المجرى الذي تسير فيه. ورجل الصنعة الذي لا أفكار له يشبه في عدم جدواه مهندساً يشق قناة لا ماء لها)(3).

هكذا أصبح المسرح منهجاً للبحث عن الحياة لاكتشاف معانيها واستشعار معانيها،... مسرح تريان، محتشداً بصلف الأرستقراطية، ولوذعية البرجوازية الأوروبية فضلاً على تطلعاتها، وبنهاية القرن التاسع عشر وعند بداية القرن العشرين افتقر الغرب لواقعيته، فنادت الـ Bio Mechanic، بضرورة كنس أثاثات الواقعية عن خشبة المسرح Stage، ثم البحث عن أسلوب جديد يتيح للدراميين عرض هلوساتهم الإبداعية، وفضاء مسرحي لا يضيق بالشخصية وتطور أنماطها فانبثقت الـ Constructuism، بمدرسة إخراجية للمسرحيات (التعبيرية) Imprissitionism. فدخل المسرح مرحلة جديدة شكلاً ومضموناً.

(هوامش القسم الثاني من البحث)

(1) غرافية، موريس: ابسن ص 37.
(2) الابسنية ترجمة لـ Ibsenism وهو مصطلح نقدي اشتقه جورج برناردشو من الاسم ابسن Ibsen.
(3) Three plays for Purtians p 36.

المسرح ضد الحياة:

أزمة الإنسان الأوربي في القرن العشرين هي الأساس للمسرحية المعاصرة، بعد أن خرج الإنسان الأوروبي من حربين عالميتين ليكتشف أن عالم ما بعد الحرب ليس بأفضل من عالم ما قبل الحرب... فازداد إحساسه بالوحدة، والعزلة... وفقدان الثقة

بالمؤسسة، ثم رأى عياناً جهاراً عالمه يتسابق في التفوق تجاه تكنولوجيا الدمار وثقافة الحرب. فانتشر الرعب بعد أن حصدت الحروب الأوروبية الملايين من الأرواح البشرية في مختلف بقاع الأرض، ثم رأي الفنان الغربي آلة الدمار الشامل تبيد الكائنات البشرية في (هيروشيما) وناغازاكي... فازداد إحساسه باللاجدوى... لا جدوى للحياة وعبثها، ثم لا معقولية الأشياء، فانهارت نظم لتحل محلها نظم أخرى، وتبدلت أفكار بأفكار وزاد الإحساس بالفردية والزمان واللغة، والوجود، فأصبحت الوجودية الفلسفية السائدة، ثم بدأ الإنسان الأوروبي يشك في مقدرة اللغة على توصيل المعاني وكأداة تواصل، وزعم أنها أداة لسوء الاتصال وسوء التفاهم وازداد الإحساس بالعدم No-thinness ليحل محل الوجود (Being) وزعم سارتر أن العدم موجود وأن (العدم يعدم نفسه)... إلخ.

ويجد الباحث في المسرح الغربي، في هذا القرن، أن الفنان المسرحي لم يعد يطبق حياة مثل تلك فتحول المسرح إلى وسيلة احتجاج ومعارضة ورفض لنظم المؤسسة الاجتماعية فزاد إحساس الفنان المسرحي بالشيئية وبلا إنسانية، فكان مسرح العدم عند (البير كامو) و(سارتر) ومسرح العبث عند (صمويل بيكيت) واللامعقول عند (أوجين يونسكو) ومسرح القسوة عند (أنتونين آرتو).

عبر البير كامو عما أسماه المأساة الميتافيزيقية وهو يرى أن المأساة في القرن العشرين هي مأساة مركزة وقوية وهي مثقلة لضمير إنسان القرن العشرين، ثم كتب البير كامو مقالاً عن المأساة الحديثة عام 191 وزعم (أن المأساة تطابق عالمنا في القرن العشرين)، حيث لم يعد هناك تراث غير الدمار والعدم؛ وإن كان المسرح وسيلة لتمثل التراث على المستوى الفعلي والتحقق التام، فليس هناك ما يمكن تحقيقه سوى تجسيد هذا الإحساس المتعاظم بالعدم و(سوء التفاهم) (1) ويرى النقاد أن مسرح البير كامي هو تعبير تام عن (اللامعقول)... اللامعقول في معناه الواسع، وهو ما لا معنى له. لاحظ أن التعبير لا معقول هو نفي للتعبير (معقول) مثل قولك (العدم) نفي للمفهوم (الوجود). لأن الوجود معقول والعدم لا معقول. وهو أمر اتفاق البير كامو مع جان بول سارتر حول مفاهيم (الوجود والعدم) في فلسفته. فإن كان سارتر قد صرح بذلك فلسفياً وفنياً نجد البير كامو قد انتهجه إبداعياً.

(يرى كامي أن العالم لا معقول وكذا الإنسان واللامعقول في معناه الضيق لا يعني الإنسان ولا العالم إنما يعني الصلة بينهما. وهذه الصلة صلة مواجهة، صدام الوعي الإنسان بالحائط الذي يضيق الخناق عليه. واللامعقول ينتج عن صدام الوعي نفسه، ذلك الصدام الذي يجعل الوعي نفسه يستكشف فناء رغباته أكثر من ذلك اللامعقول هو هذا الصدام، هذا الانفصام المفاجئ: اللامعقول أساساً انفصام لا يوجد في إحدى العناصر المقارن بينها. بل ينشأ عن مواجهة هذه العناصر بعضها لبعض)(2).

إن الرتابة والتشابه يشكلان اليوم جذر التراث لدى المؤسسة الاجتماعية الأوروبية، انظر قول كامي في أسطورة سيزيف (صحو من النوم، أربع ساعات في المكتب أو المصنع، وطبخ طعام، تراب، أربع ساعات من العمل، وجبة طعام، نوم، يوم الاثنين والثلاثاء والأربعاء والخميس والجمعة والسبت على الوتيرة نفسه، غالباً ما نسلك هذا السبيل بسهولة(3). لكن بلا شك أن مسرحية (سوء تفاهم) كشفت لنا أعماقاً أكثر رعباً صار عليها (التراث الغربي(4)!!!.

ويعتبر تيار اللامعقول من أكبر تيارات المسرح المعاصر بعد أن تطور على يد (أوجين يونسكو) وتعتبر مسرحيات (يونسكو) ومن قبله تنظيرات (انتونين آرتو) وما اتبعه (صمويل بيكت في اتجاه العبث) أنموذجاً حقيقياً لغضب المسرح واحتجاجه على نظام الحياة، وسبل حياتها.

ويجد القارئ لآخر تيارات المسرح والنقد حديثاً حول (مسرح اللامسرح) The non-theatre of the theatre ونظرية اللانظريات، ولكأن الحال في ثقافة المركزية الأوروبية تؤكد لنا بصورة منطقية على نهاية تاريخ المسرح هناك. بل هذا ما نحسه من خلال تطور الظاهرة المسرحية.

ختاماً نقول إن المؤسسة المسرحية الأوروبية قد انهارت تماماً، بعد أن ابتعدت عن نشأتها وتراثها بنحو ألفين وخمسمئة سنة، ولا تملك الأكاديمية الآن غير طرح السؤال الآتي (هل يتيح البحث في تراث آخر تحققاً آخر لظاهرة مسرحية أخرى؟).

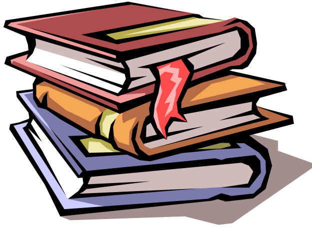
هوامش القسم الثالث من البحث

(1) كتب البير كامي مسرحية (سوء التفاهم) في 1942 . 1943 ولقد جاء ذكرها في روايته (الغريب) وذلك في شكل حادثة قرأ عنها بطل الرواية (ميرسو) في قصاصة من ورق الجرائد وجدها في زنزانته.

(2) كامي، البير: أسطورة سيزيف ص 48.

(3) كامي، البير: أسطورة سيزيف ص 2.

(4) تدور قصة سوء تفاهم حول الآتي: [غادر رجل من تشيكو سلوفاكيا بلده بحثاً عن المال والجاه والثروة. ثم عاد بعد خمسة وعشرين عاماً، وكان قد أثري ثراءً شديداً، وتزوج فجاءت الزوجة في صحبته وكانت والدته وأخته تديران فندقاً في البلدة التي ولد فيها. ولكي يفاجئهما، ترك الزوجة وابنه في مكان آخر، وجاء لأمه، لكنها لم تعرفه عندما دخل. فخطرت له على سبيل المزاح فكرة استئجار غرفة في الفندق. أظهر لأمه وأخته نقوده. وفي المساء قتلتاه بضربات مطرقة طمعاً في ماله ورمتا جثته في الترعة، وفي الصباح جاءت الزوجة وكشفت عن غير قصد عن شخصية المسافر، فشنقت الأم نفسها ورمت الأخت بنفسها في البئر]!!!!.



ملحمية الصور الدرامية

في مسرحية

كفر سلام أو دستة ملوك يصبون القهوة

صباح الأنباري

[مسرحية كفر سلام منشورة في مجلة الموقف الأدبي العدد 367 آب 2002

ومنشورة ضمن مجموعة مسرحية بعنوان "جثة في المقهى" الصادرة عن اتحاد الكتاب العرب وفي موقع "مسرحيون" على الانترنيت وقد عرضها مسرح حلب القومي على مسرح دار الكتب الوطنية في موسم عام 1999 إخراج إيليا قجميني]

في عنونة الكاتب عبد الفتاح رواس قلعه جي لنصه المسرحي "كفر سلام أو دستة ملوك يصبون القهوة" اعتمد على معنيين:

"كفر سلام" وقد أراد به أن يكون دالاً على بلدة افترض وجودها وطالها الدمار جراء قصفها الوحشي بطائرات حولت كل ما فيها إلى خراب في خراب.

"دستة ملوك يصبون القهوة" العربية للغزاة كي يتقربوا إليهم زلفى، ويحققوا جاهاً تمنوه لأنفسهم وسلطة زائفة يرومون التربع على دستها.

وعلى هذين المعنيين قسم الكاتب خشبة المسرح، في نصه المسرحي، إلى قسمين:

الأول خلفي اشتمل على منظر كفر سلام قبل الأحداث. وهو صورة مجسدة لها وخلفية تاريخية لما كانت عليه. الثاني أمامي اشتمل على القسم المتقدم الأكبر من الخشبة الذي طاله الدمار وجرت عليه أحداث المسرحية بعد عودة شخصيتها الرئيسة والوحيدة "أبو العز". وهي صورة جسدت كينونة البلدة ما بعد الأحداث أو هي على حد زعم الكاتب الجرح النازف والدمار والأحزان.

تفصل القسم الأول عن الثاني شاشة من قماش شفاف (غربول) كجدار أو حد فاصل بين زمنين مختلفين هما ماضي البلدة وحاضرها. وفي الوقت الذي لم يحفظ الملوك العرب عزة كفرهم ظل أبو العز متمسكاً بها وشاهداً عليها وراوياً ما جرى لها لأجيال ما بعد الخراب والدمار. إنه الوحيد الذي نأى عن الموت أو نأى الموت عنه. والوحيد الذي أبقته المصادفة، حياً، خارج حدود الفناء. وخلافاً لما اعتادت عليه المونودراما يقدم لنا عبد الفتاح قلعة جي بلدة متأزمة بدل أن يقدم لنا بطلاً مونودرامياً متأزماً، مشتغلاً في نقل تلك الأزمة، على ملحمية الصور الدرامية وما توفره من الاتصال والانفصال بينها وبين

المادة التي تقدمها ضمن الإطار الدراماتيكي لأحداث المسرحية. وربما جعلتها هذه الميزة أقرب إلى مسرح الصورة منها إلى المسرح التقليدي، ومنحتها سمة تجديدية مغايرة لمألوفية الخطاب المسرحي وجاهزية بنائه درامياً، وحافظت في الوقت نفسه على نصية الحوار لا على تقطيعه أو حذف الكثير منه كما يفعل المشتغلون في مسرح الصورة.

إذن نحن أمام نص اعتمد الصورة كبنية أساسية في نقل الوقائع. وعليه سنتناوله على أساس هذه البنية مقسمين إياه إلى صور كبيرة وصغيرة ننقل من خلالها التفاصيل اللازمة وتحليلنا لتلك التفاصيل.

الصورة الأولى/أبو العز يعود ثانية:

من عنوان الصورة يتضح أن العزة غادرت الكفر بعد أن غادرها السلام وغيبته قوى ظلامية أشار إلى وجودها الكاتب اعتماداً على ما حفظته ذاكرتنا الجمعية من هزائم وانكسارات. وهي بمعناها العام ترتبط بالتقسيم الجغرافي الخاص لنص المسرحية الذي اشتغل فيه عبد الفتاح قلعه جي على ماضي الكفر وحاضره، والانتقال بينهما حسب فاعلية الفكرة وثنائية التناقض فيها بين حالتين مختلفتين أو زمانين مختلفين. تبدأ حالتها الأولى وهي تحمل ملامح كفر سلام الماضي بأغنية الصباح. وهي أغنية شعبية جماعية تنطوي على أمل وتفاؤل كبيرين كدالين على جماليات الألفة والارتباط المصيري. وتنتهي بصوت المؤذن الذي يسبغ عليها طابعاً شرقياً إسلامياً. وإذ تستكمل مؤثرات الصورة دورها تختفي الكفر/الماضي وتبدأ الكفر/الحاضر حالتها الثانية بإعلان أبي العز (رجل صندوق الدنيا) والشاهد الوحيد على عزة الكفر وذلها، على زهوها وانكسارها، على تألقها وانطفائها، عن عودته ثانية فيضع صندوقه بين أنقاض الكفر وخرابه ليردد دعوته المألوفة بمشاهدة ما يعرضه صندوقه من أبطال وأمراء وعاشقين.

الصورة بتفاصيلها العامة قائمة على التناقض بين ما هو كائن وبين مألوفية ما كان. بين عظمة الكفر وشموخها ومجدها الذي لا يضاهيه مجد وبين ذلها وخرابها ودمارها الذي ما بعده دمار. ولعل الرموز التي انتقاها الكاتب بدقة وعناية كبقع الدم على الجدران، والقفاز الأبيض المدمَّى، وثوب الفتاة الملطخ صدره بالدم والشظية والحجر المشربين بالدماء.... الخ كشفت عن عمق المأساة وما لحق بالكفر من موت كاد أن يكون مطلقاً لولا بقاء البئر كدال فاعل على استمرارية الحياة.

"ستستمر الحياة في كفر سلام ما دام في البئر ماء"

إن عودة أبي العز ثانية حركت في كفر سلام ما كان ساكناً فيها عبر استرجاعه بعض الشخصيات الحيوية كشخصية أبي عمر ونعيمة وغيرها. وحسناً فعل الكاتب حين جعل أبا العز يسترجع ما كان من أمره وأمر نعيمة بتمثيله ما كان بينهما بوساطة كفيه فقط. لقد اختفى جسده رواء الصندوق وظهرت إحدى يديه وقد ارتدى فيها قفاز نعيمة الممزق المدمى وظهرت الثانية عارية لتمثله شخصياً. إن هذا الأداء الإيمائي وإن لم يكن جديداً على الخشبة إلا أنه جعل إسهام الأدوات الفنية الأخرى ممكناً وطيعاً في نص يحتاج إلى التنويع في الأدوات والأداء والأسلوب تجاوزاً لوحدانية الشخصية وما تسقط فيه من رتابة في أغلب الأحيان.

صورة من الماضي

تعطي انطباعاً أولياً عن تأريخ الكفر وإيغالها في القدم وامتداد جذورها إلى ميثولوجيا الشرق ومسمارية بلاد ما بين النهرين وطقوس الانتظار الطويل للخصب

والنماء والتجديد تعكسها لنا بقعة ضوء تسقط على القماش فتظهر رقيماً طينياً كرمز لقدم الكفر وأصالتها التأريخية، وشجرة الحياة وعلى جانبها أسد وحمل كرمز لسلطة الكفر التي لا تقهر ووداعة الشعب التي لا تجارى. وحالما يسقط على الشاشة وجه عشتار الجميلة يبدأ أبو العز استذكاراته معها عن أيام العز وزوالها وتفكك قوة الأهل والتهائهم بالتكاثر والتناحر حتى جاءت الطائرات وكسرت شجرة حياة الكفر مدمرة صروحها وتاركة إياها في انتظار طويل لخصب يأتي مع قادم الزمن فتتماهى عند هذه النقطة عشتار والكفر لتبكي كل منهما أو كلتاهما معاً غياب الإله الحبيب باعث الخصب ومجدد النماء ديموزي الجليل. من هنا يمكننا القول إن كفر سلام التي ابتكرها عبد الفتاح قلعة جي هي أي كفر عربي واجهت أو تواجه محنة الخراب والدمار والاحتلال والذل والاستعباد والفساد والمهانة والموت.

صورة من الحاضر

يدعو فيها أبو العز إلى التفرج على عرس سلام ونعيمة. يقدمه لنا بأسلوب مسرح الدمى وتكون أغاني الفرح الشعبية خلفية لهذه الصورة التي تحيلنا إلى صورة أخرى هي صورة بلقيس والهدهد ويؤدي قصتها بالأسلوب نفسه فتتداخل الصورتان بعضهما ببعض ويدور الهدهد بين الدمى (دمية سلام ونعيمة وأبو العز) متوسلاً بهم وطالباً صدقاتهم بعد أن ادعى أنه قد رأى ما رأى من ذل سليمان وسجنه للإنس والجن في القماقم ثم انقلابه عليهم وعودته إليهم بهيئة جديدة

"اليوم يعود إلينا ومنقاره أطول من سد مأرب"

فيظهر على الشاشة رجل برأس هدهد. أنفه طويل جداً، وبيده رسالة تهديد ووعيد لأهل سبأ أو أهل كفر سلام لا فرق كي يذهبوا إليه صاغرين، أو ينشر الموت في ديارهم ويفعل بهم ما فعله النمرود بأصحاب الأخدود، ثم يخرجنا عبد الفتاح قلعة جي من إطار هذه الصورة بقناعة مطلقة هي أن الهدهد ما زال حتى يومنا هذا ينقل الرسائل ويهدد المدن بالمفخخات والناسفات والقاصفات.

من هنا يمكننا القول إن كفر سلام التي بناها عبد الفتاح قلعه جي هي أي كفر عربي واجهت أو تواجه محنة الخراب والدمار والاحتلال والذل والاستعباد والفساد والمهانة والموت. ترتبط هذه الصورة بماضي الشخصيات أيضاً وهو ماض لا يخلو من الكوارث والمآسي فهذا هو أبو العز يروي لنا ما حدث لنعيمة بعد نزوحها من ديارها إلى كفر سلام، وهي ما تزال ابنة السنوات الست، وقد فقدت والديها بعد أن علقا في رقبتها مفتاح البيت بأمل رجوعها إليه.

"سنرجع يوماً إلى حينا"

وبالأسلوب نفسه اشتغل عبد الفتاح قلعه جي على حكاية سلام ونعيمة وربطها بحكاية سليمان وبلقيس كما ربط بين حكاية نزوح نعيمة وحكاية أصحاب الأخدود وما فعلوه وخلفوه من حرق مقصود للرضع والشيوخ والشيب والشباب، وانتهوا بقصف الطائرات الموجع على ماضي الكفر وحاضره حتى ساد الصمت

صورة من الماضي/أم سعيد قارئة الفنجان

يعود أبو العز إلى استذكاراته وأداة استذكاره هذه المرة فنجان القهوة الذي تنساب عبره ذكرى أم سعيد.. الشخصية التي تشكل طرفاً مهماً من طرفي المعادلة. فإن كان أبو العز يحكي للناس عن ماضي الدنيا وهمومها كطرف أول فإن أم سعيد تحكي لهم عن مستقبل الدنيا وأحلامها كطرف ثان، ويستخدم الكاتب أيضاً صورة أم سعيد الفوتوغرافية ليزج بأبي العز في مناجاة معها، وتمثيل لحركاتها وهي تقرأ فنجانه بلهجة شعبية محببة أسبغت على الشخصية وجوها العام

مسحة تراثية عمقت الجانب الاجتماعي/الشعبي ناهضة بمسؤولية تأصيله عربياً. ولابد من الإشارة هنا إلى أن الكاتب بذل جهداً استثنائياً في جعل النص برمته ينهض بهذا الجانب من خلال استخدامه لأساليب التمثيل المعروفة عربياً كأسلوب الأراجوز والمقامة العربية وحكايات الليالي الألف فضلاً على استخدام الدمى ورواية القصص بأسلوب صندوق الدنيا. وباستخدام هذه الأساليب مجتمعة في نص مونودرامي وأحد يكون عبد الفتاح قلعه جي أفضل من قدم لنا هذا الجنس الفني بأصالة ما كانت لتصل ذروتها لولا دربته ومكنته وقدرته على استيعاب الأساليب الفنية المختلفة، عربية وغربية، وتسخيرها لخدمة نصه المسرحي.

استكمالاً للصورة السابقة تظهر صورة أم سعيد على الشاشة مضرجة بالدم وقد كسر فنجانها وتناثرت شظاياه كنتيجة حتمية لتدهور الحال وانهيار سلطة الكفر وما لحق به جراء الغارات الوحشية والنوايا القائمة على أساس إلغاء ماضيه وتغييب حاضره. وفي الصورة اللاحقة يعزز الكاتب فكرته هذه من خلال عرضه لأولاد المدرسة وقد مزقت أجسادهم الغضة إلى أشلاء متناثرة هنا وهناك. ونظراً لقساوة الصورة ووحشيتها ودمويتها وأثرها السلبي على جمهور النظارة أو قراء النص يقوم أبو العز بتغطية الشاشة بجسمه وهو يصرخ بمنفذ الإضاءة:

"لا.. لا.. أوقف العرض، من يحتمل هذا المنظر؟

ثم يندفع نحو الجمهور متمتماً:

"انهار السد واندفعت ياجوج وماجوج وبحر البقر صار بحراً من الدم وكفر سلام عاد إليها التتار من جديد"

ويعود ثانية إلى مأساة الأولاد ليروي لنا أنهم:

"كانوا صغاراً، رائحتهم كرائحة الأرض بعد المطر يندفعون

من الملجأ صائحين: عمي أبو العز بدنا نتفرج"

لقد قطع أبو العز في اللحظة الدموية الساخنة سيل الاندماج في المأساة والتوحد فيها بعاطفة تامة ليعيدنا، قراءً وجمهوراً، من حالة الإيهام التي تلبستنا إلى حالة العقل التي غيبها الإيهام عنا. وبذا يثبت عبد الفتاح قلعة جي قدرته على خلق أكبر قدر من الدرامية والإيهامية في صوره، وإمكانيته على قطع تلك الإيهامية والدرامية ومعاونة قرائه وجمهوره على إطلاق أحكامهم العقلية السليمة على ما يحدث في تلك الصور من الكوارث والمآسي. وإن نظرة عامة على مجمل الصور الصغيرة التي احتوتها الصورة الأولى (كفر سلام) نجد أن كل صورة صغيرة من تلك الصور احتفظت إلى حد كبير باستقلاليتها عن الصورة التي سبقتها والصورة التي تلتها، وبتجميع تلك الصور في صورة كبيرة واحدة ينتج عنها المعنى العام المطلوب الذي أراد المؤلف وصولنا إليه. وهذا أعطى تلك الصور سمة ملحمية تنسجم مع استقلاليتها وأدائيتها الذاتية.

الصورة الثانية/دستة ملوك يصبون القهوة

في مفتتح هذه الصورة يكتب أبو العز، على لوح معلق، بخط واضح:

"ويل للعرب من شر قد اقترب"

وهي جملة فيها من الوعيد بقدر ما فيها من التحذير، وسنكتشف أنها موروثة قولاً ومتحققة فعلاً على مدى الانهيارات والنكسات العربية، وهي تذكر قارئها بـ (شيخ الكتاب) الذي كان يتبسط فيها داخل النص، كحديث شريف ينطلق منه إلى ياجوج وماجوج وما حدث من أمرهما وأمر الصغار الذين كانوا يمتلئون

خوفاً ورعباً لمجرد ذكر اسمهما واقتران فعلهما بأفعال "أقوام عيونهم في الطول، يخرجون من وراء سد الصين العظيم الذي بناه ذو القرنين، يقتلون العباد ويفسدون البلاد" وهي بديل موضوعي أو تماثلي لحكاية اغتصاب اليهود لأراضي العرب والنزول عليهم قتلاً وفتكاً وإبادة، أو حكاية المغول والتتار الذين صنعوا من رؤوس الضحايا تلالاً ومآذن.

تتميز هذه الصورة باعتمادها شبه الكلي على الحوار المسرود وتشكلها من مقاطع ذهنية تهدف إلى إيصال الفكرة (فكرة اغتصاب الأرض والقتل والذبح والفتك بالشعوب وتهافت الملوك على الغزاة بدعوى هديهم إلى السلام ظاهراً والحفاظ على عروشهم باطناً) وحتى دعوة أبي العز للتفرج، هذه المرة، على نصير الدين الطوسي كعالم عبي صوفي، والذي صار مستشاراً إعلامياً وثقافياً لهولاكو الوثني لم تبتعد، على الرغم من استخدام الكاتب لأداتي عرض الصور والتسجيل الصوتي، عن سردية الحوار وإخباريته. لقد تخلى الكاتب عن الصور التي اشتغل عليها في الصورة الأولى لصالح الفكرة التي أراد إيصالها بطريقة مختلفة قربته، من حيث التأصيل، من شهرزاد. وأبعدته من حيث الفنية من الدراما بمعنى أن أداتيه، المشار إليهما هنا، لم تستطيعا كسر رتابة الحكي الذي خلفته قراءة ماضي الملوك وتحالفهم قراءة سردية لم تعن بدرامية الصورة ولم تستنبط من التأريخ فاعليته وقدرته على التشيؤ الصوري درامياً.

لقد خصص عبد الفتاح قلعة جي هذا الجزء المهم من الصورة الثانية لفضح مساومات ملوك الطوائف والتي من حصيلتها الدمار الشامل الذي لحق بكفر سلام وبقية المدن العربية وليحذر فيها أيضاً من مغبة استمرار أولئك الملوك القدماء/الجدد في حمل دلة السلام وصب القهوة العربية للغزاة وللطغاة والقتلة أو تقزيمهم المذل لأنفسهم أمام عملقة هولاكو أو أي أحد غيره من العلو ج. لقد كانت هذه الفكرة واضحة جداً وكانت الرسومات أو الصور أو حتى خيال الظل مجرد أدوات ساهمت، بشكل أو بآخر، في زيادة الإيضاحات غير المهمة.

صورة الشتاء يمطر الغضب

تتشكل مكونات هذه الصورة من:

أولاً ـ زخات المطر على كفر سلام بقسميها الخلفي والأمامي.

ثانياً ـ أبو العز يعتلي مكاناً مرتفعاً وبيده مظلة مطرية.

ثالثاً ـ شاشة العرض البيضاء وعليها نرى السماء وقد أخذت تمطر حجراً.

(يخف المطر، تتلاشى العاصفة، يغلق أبو العز المظلة وينحدر نحو اللوح يقرأ العبارة المكتوبة: الجمعة، الخامس والعشرون من رمضان سنة ثمان وخمسين وستمئة يتابع الكتابة تحتها "المكان عين جالوت ـ فلسطين" يتابع السير نحو صندوق الدنيا ويبدأ العرض).

والعرض هنا يتناول فيه الكاتب بعض حروب العرب ومعاركهم التي انتصروا فيها، خلافاً لما عرضه في الصورة الأولى من انكسارات وهزائم بأسلوب حواري مدعوم بالصورة والصوت، معتمداً على درامية الصور المعروضة وملحميتها. وعلى الرغم من قصر هذا المشهد وكثافته استطاع أن يقدم لنا صورة جلية عن النصر العربي على فلول التتار التي رفه فيها رأس قائد جيوش هولاكو على رمح عربي. وفي نهاية هذه الصورة يتوجه أبو العز بالسؤال إلى دمية نعيمة قائلاً:

"هل قلت شيئاً مفرحاً يا نعيمة؟"

في إشارة إلى الموازنة التي حققها بين الصورة الأولى والثانية، بين الهزائم والانتصارات، بين التراجع والإقدام، بين الملوك الذين يصبون القهوة للغزاة وبين الذين يصبون الجحيم على رؤوس أعدائهم. ثم يستنهض أبو العز كفر سلام مذكراً إياها بمعارك حطين والزلاقة وقبضة حيدرة أمام حصون خيبر ونصرة العرب من قبل السلطان بركة وانتصاره على ابن عمه هولاكو متجاوزاً بهذا الانتصار حالة القربى التي بينهما والقومية وتعصبها وناصراً الحق على الباطل.

إن الكاتب هنا سلك سلوكاً فنياً تسجيلياً (نسبة للمسرح التسجيلي) إذ عرض حقائق الطرفين فضلاً على عرضه لحقائق الطرف الواحد في حالتي الانتصار والهزيمة ليترك للقارئ أن يقرر بنفسه أو يستنبط أحكامه الخاصة التي تقترب، دون شك، من أحكام الكاتب المسكوت عنها داخل نصه المسرحي. وهذا يعني أن عبد الفتاح قلعة جي قد سخر الكثير من أساليبه الفنية، العربية والغربية، لصالح نصه المسرحي الذي ظهر بمظهر الجد والتجديد والمغايرة للأساليب المونودرامية المألوفة.

صورة الختام/آخر الكلام عن هدهد السلام

وفيها يسحب أبو العز الدلو من البئر ويرش الماء على كفر سلام وحول الشجرة المكسورة بطريقة توحي باستمرار الحياة بعد الجدب والموات. ومع تجدد الكفر يجدد الهدهد تواجده في صندوق جديد مختلف عن صندوق أبي العز (صندوق الدنيا) فتظهر هيئته على شاشة التلفاز (الشكل الجديد لصندوق الدنيا) كقرصان أنيق "منقاره طويل، يعتمر قبعة (طاقية)، وينشر في يده محرمة (منديلاً) مرسوماً عليها جمجمة وعظمتان متقاطعتان "ويعلق أبو العز قائلاً:

"الهدهد اليوم رسول السلام يحمل إلى كفر سلام محرمة الأمان، والقوم في اطمئنان يغنون ويرقصون ويخمرون في أعياد السلطان".

ويدعم الكاتب هذا الحوار بصورة على الشاشة البيضاء تمثل تلفازاً كبيراً يعرض راقصة شرقية تتهادى على إيقاع نغمة أغنية مبتذلة تتوقف فجأة فتنتهي الصورة ويكسر أبو العز حالة الإيهام بتوجيه حواره إلى الجمهور مباشرة.

إن عبد الفتاح قلعه جي بتجربته ككاتب ووعيه كمثقف واطلاعه على مجريات الأحداث كشاهد استطاع أن يرصد كل شاردة وواردة في الشأن العربي، وأن يعزز نصه بإشارات خاطفة، في أغلب الأحيان، إلا أنها نقلت دلالات كبيرة وكثيرة وعميقة.

ويكمل أبو العز صورة الختام بصورة حمله لجثة ملفوفة بالقماش يسير بها نحو مقدمة المسرح

"اشعلي الأضواء يا كفر سالم أيتها الأم الطيبة واستقبلي الحسين

بعطر الليمون والسعتر، استقبلي قمر البهاء، هاهو سيد الوقت

عائداً من كربلاء الجديدة، مضرجاً بالشفق الدامي، مزنراً بأنوار الصباح"

لتنتهي الحكاية أو لتبدأ من جديد (كان يا ما كان) بصوت موحد عميق الصدى يناغم بين صوت أبي العز وصوت الكفر ويموسقها بسؤاله الأخير:

"من منكم يحدث كفر سلام عن السلام؟".

استنتاجات عامة

1 . اعتمد الكاتب في بناء مسرحيته على الشكل

المونودرامي الذي تروي الحكايات فيه شخصية واحدة يفترض أن تكون شخصية مأزومة ولكن الكاتب نقل الأزمة منها إلى "كفر سلام" مغايراً بهذا ما درجت عليه المسرحيات المونودرامية فمنح المكان (كفر سلام) تشاخصاً درامياً محسوباً لصالح فكرة النص.

2 . استخدم صندوق الدنيا كأداة لنقل مجريات الحاضر والتلفاز كصندوق بديل ومتطور عن صندوق الدنيا لنقل مجريات الماضي فأعطى انطباعاً واضحاً عن استمرارية وجود هدهد سليمان الماضي مثلاً في الصندوق التلفازي المعاصر بهيئته الجديدة ولكن بنواياه التجسسية المذلة نفسها.

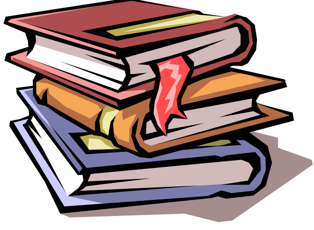
3 . اشتغل على بنية ملحمية الصورة الدرامية ومزاوجتها فنياً بين مسرح الصورة من جهة والمسرح الملحمي من جهة أخرى، آخذاً من الأول شكله ومن الثاني فلسفته، إلا أنه لم يعمد إلى تقطيع أوصال الحوار أو إلغائه أو التقليل من أثره كما فعل المشتغلون على مسرح الصورة، ولم يغال في استخدام طرق كسر الإيهام المسرحي إلا في المواضع التي اقتضت ذلك مستفيداً؛ من حالة استقلالية صور النص أو مشاهده أو حكاياته كطريقة معتمدة في المسرح الملحمي.

4 . سخر أساليب التمثيل المختلفة لخدمة نصه كمسرح الأراجوز ومسرح الدمى والمسرح الإيمائي والمسرح التسجيلي ومسرح الحكواتي ومسر ح الصورة والمسرح الملحمي؛ فضلاً على استخدامه لأسلوب خيال الظل والمقامة العربية وشهرزادية حكايا التراث.

5 . دعم أفكار النص بالرسومات والصور الفوتوغرافية والصور المتحركة عن طريق عرضها على الشاشة البيضاء.

6 . الصورتان الكبيرتان الأولى والثانية قائمتان على التناقض بين ما هو كائن وبين مألوفية ما كان، فهما تعكسان حالة الكفر قبل الأحداث (الماضي) وبعدها (الحاضر) في الصورة الأولى. وحال الملوك المنتصرين من جهة والذين يصبون القهوة للغزاة من جهة أخرى في الصورة الثانية.

7 . استخدم بنجاح كبير الأغاني الشعبية التي انتقاها بدقة وبراعة عاليين وفهم لموروث بلاده من الأغاني التي لها دلالات كبيرة على ما يريده أو يسخره لخدمة فكرته الأساس. وبالدرجة نفسها من الدقة استخدم بعض الجمل الشعبية الدارجة التي أسبغت على بعض الشخوص والأجواء مسحة تراثية شعبية محببة غير مقحمة على الفصحى بأي شكل من الأشكال.



خصائص اللغة في المسرح الجزائري

مباركي بو علام

تعد اللغة الوسيلة الأكثر انتشاراً واستعمالاً في التعبير والتفاهم والتواصل بين البشر، فإذا كان الإنسان سيد الكائنات على وجه هذه الأرض؛ فإن أعظم شيء صنعه قد دل بصدق على تفوقه وتميزه هو اللغة التي تظل الوسيلة الأساسية في حياته، ولذلك نراها تتربع على عرش حياتنا في تواصلنا وعلاقتنا ببعضنا بعضاً، فهي شمسنا الوهاجة المضيئة التي ترفع أمامنا الستائر لتكشف لنا عن حقائق ذواتنا، وحقائق ما يحيط بنا، إنها على حد قول هدجر: "هي التي تمنح الإرادة فيظهر الوجود، فيتجلى أو يغيب ويحتجب(1).

وإذا نظرنا، وتأملنا هذه اللغة وجدناها درجات، منها ما هو عظيم ومنها ما هو أعظم: لغة عظيمة تتأتى للناس كلهم فيعبرون بها عن أمورهم الحياتية، وتبيح لهم التعبير عن أدق الأشياء وعن أكثرها غموضاً، وأكثرها ابتذالاً. ولكن هناك لغة أعظم، هي لغة كالسحر، كالنور كاللؤلؤ والمرجان كالدفء والحنان تتدفق كالزهر على ألسنة عباقرة الكلام، الأنبياء والأدباء والشعراء، فإذا هي الإعجاز والرهبة والأسطورة، إن الكلمة تمنح الشيء الوجود لأنها تضيئه؛ ولكن الكلمة الشعرية هي دائماً الأنقى والأصفى بين الكلمات. إنها تستند إلى الرؤية الصاحبة التي تسمى الآلهة والأشياء، ولا تمتنع المسرحية عن ذلك فما هي أولاً وأخيراً إلا نص أدبي أجمل ما فيه اللغة صانعته وصائغته ومخرجته إلى الوجود "إن النص الدرامي الجيد يكون ثرياً بحيث إن قارئه يمكن أن يتفاعل معه ويحقق من خلال قراءته له جوهر الدراما بوصفها فنّاً أدبيّاً ذا لغة جميلة ومتميزة"(2).

ومعنى ذلك وجوب الاهتمام باللغة وبكل عناصر الجمال والإيقاع فيها، فلما كانت المادة الجوهرية التي يستعملها الكاتب المسرحي في كتابته هي الحوار، لهذا وجب علينا أن نهتم اهتماماً بالغاً بنواحي الإيقاع وخصائصه، هذا الإيقاع في اللغة يرجع بالأساس إلى الحساسية المرهفة المولودة مع الكاتب، وإلى أذن الشخص الموسيقية.

في هذا المجال نجد الكاتب جورج برنادشو يدعو كل الكتاب المسرحيين إلى أن يتميزوا بما كان عليه شكسبير من ذلك الإحساس السريع الفائق بموسيقية الكلام، وطلاوة المنطق...... لقد كان يلتقط شتى شوارد الكلام من الكتب ومن أحاديث الشوارع في زمنه ثم يجربها في أعماله(3).

إن اللغة العربية عرفت عدة تغيرات وشهدت عدة تحولات إلى أن وصلت إلى ما عليه الآن، وقد تأثرت هذه اللغة بمؤثرات جديدة، مما أدى إلى ذيوع اللهجات واتسعت الهوة بين اللغة المحكية واللغة المكتوبة فأصبح لكل منطقة لهجة خاصة بها، فأصبحت اللغة

تنحرف شيئاً فشيئاً، وعرفت كلمات دخيلة عليها، وساعد على ذلك انتشار الأمية في البلاد العربية، ومع ظهور النهضة العربية سارع الأدباء والمثقفون إلى تشجيع الثقافة العربية عن طريق تصحيح لغتها وتبسيطها، واستخلصوا منها القواعد ووضعوا لها تفسيرات تترجمها فأصبحت هذه اللغة مدروسة خاضعة لقوانين بعدما كانت عفوية تلقائية.

اللّغة في المسرح:

من المعروف تاريخياً أن المسرح ولد في أحضان الطقوس الدينية، ففيها اكتسب تجربة جماعية تتجلى في التأثير في ما بين الممثل والجمهور (1) في استخدام اللغة وسيلة تنقل فكرة الكاتب إلى الجمهور، وهي لا تختلف عن الحركة التي يقوم بها الممثل ليعبر عن موقف أو فكرة، واللغة من حيث الشكل الظاهري أصوات ونبرات صوته مثل اللباس الذي يحدد الشخصية والديكور الموجود على الخشبة الذي يصف المكان ويوضحه.

فاللغة أداة للتعبير ليس إلا، ولكن ما مدى قوة هذه الأداة في التعبير؟ وكيف تكون؟ وبأي شكل تخرج من (الفنان) لتصل إلى المتلقي؟ وهل للغة المسرح قواعد تُبنى عليها أو أن مجرد أي لغة يمكن أن تؤدي المعنى وتفي بالغرض المطلوب؟

إن المعنى الذي ذهب إليه أرسطو في تعريفه للتراجيديا اليونانية واللغة المسرحية يرتكز على أسس واضحة يجب على المبدعين مراعاتها عند الكتابة المسر حية بأية لغة كانت سواء العامية أم الفصحى فالإشكالية ليست في كيفية الكتابة باللغة الفصحى أو العامية، وإنما الإشكالية متعلقة في وضع الكلمات والجمل والفقرات من حيث بناؤها(4).

ونظر أرسطو للغة المسرح على أن تكون ممتعة ذات وزن شعري إيقاعي وغنائي مقدمة بتزيين فني مقصود.

وتبقى اللغة الممتعة في المسرح عند أرسطو تحتل مكانة مرموقة حيث يقول في تعريفه للتراجيديا: "هي محاكاة لفعل جاد تام في ذاته له معين، في لغة ممتعة"(2).

وإذا تتبعنا مراحل تطور المسرح العربي فإننا نجد مشكلة استخدام اللغة في التعبير المسرحي قد أثارت نقاشاً وجدالاً واسعاً وحاداً بين الكتاب والنقاد المسرحيين، فقد رأى بعضهم أن الفصحى هي الطريق الوحيد الأمثل للتخاطب في الميدان المسرحي، ورأى بعضهم الآخر أن اللغة العامية هي الأمثل للتخاطب، والكفيلة بتخطي هذه العقبة لكونها مشتركة يستطيع فهمها الإنسان العربي عامة، إلا أن هذه اللغة العربية الفصيحة غير مفهومة في الأوساط الشعبية نظراً لتفشي الأمية، لأن اللغة العربية الفصحى لم تكن آنذاك لغة حديث ولا لغة حياة يومية بل كانت لغة الثقافة والآداب والحضارة.

وبقيت قضية التعبير المسرحي من القضايا الأساسية التي واجهت الأدباء والكتاب. فنجد الأديب أنور المعداوي يتحدث عن لغة الأداء في القصة والمسرحية فيقول: "ونحن في اتجاهنا النقدي الذي ننادي به نرى أن تكون عملية السرد في القصة باللغة الفصحى، على أن تكون مبسطة بحيث لا يصعب تعبير معين على رجل الشارع، أو على أنصاف المتعلمين، أما الحوار الذي يدور بين الشخصيات سواء أكان ذلك في القصة أم في المسرحية، فيجب أن يكتب اللغة نفسها التي تنطق بها الشخصيات في الواقع المعيش أو بتعبير آخر بلغة حياتها اليومية. ولنا من وراء ذلك هدف مزدوج هو أن نضمن سلامة المفهوم الفني لعملية التصوير القصصي من جهة وسلامة التحقيق الفعلي لظاهرة التجاوب الجمهوري مع مضمون الأدب من جهة أخرى". في حين حاول فريق آخر حل هذه المشكلة والتوفيق بين الرأيين

فالتجأ إلى ما يسمى باللغة الثالثة، وهي تجربة قام بها توفيق الحكيم في تقديم مسرحية (الزمار) في المحيط المصري نفسه ـ الريفي ـ بالعامية وقدم (أغنية الموت) بالفصحى، وبعد عرض هاتين المسرحيتين توصل إلى نتيجة أن استخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة لدى القراءة؛ ولكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطقها الأشخاص. ولقد كتب الحكيم في نهاية مسرحية (الصفقة): "إن استخدام الفصحى يجعل المسرحية مقبولة في القراءة لكنها عند التمثيل تستلزم الترجمة إلى اللغة التي يمكن أن ينطقها الأشخاص فالفصحى هنا ليست لغة نهائية في كل الأحوال".

ولا أحد منا ينكر ما تعرضت له اللغة العربية من ضربات استعمارية عنيفة بصفتها لغة ضاربة في أعماق التراث العربي وحاملة لأعظم الرسالات السماوية ويكفينا أنها لغة القرآن لقوله تعالى: ﴿ومن آياته خلق السماوات والأرض واختلاف ألسنتكم وألوانكم، إن في ذلك لآيات للعالمين﴾*

واستمر هذا الجدال والنقاش الحاد بين النقاد حول مسألة الفصحى والعامية، فهناك من تحيز للفصحى وهناك من تحيز للعامية. ويرى أنصار الفصحى أنها لغة القرآن الكريم وأنها عامل مهم من عوامل الوحدة العربية بالإضافة إلى دقة معانيها ومنطقها العام ومرونتها وشمولية ألفاظها، ويرى الكثير من النقاد والمؤلفين أن الفصحى وحدها هي أداة التعبير في المسرحية، فهي القادرة على تصوير المشاعر والأفكار تصويراً فنياً نفسياً وفكرياً ناجحاً، ويرون أن العامية تشكل خطراً على اللغة الفصحى وبمرور الزمن يقرون أن الفصحى هي اللغة المثلى للمسرحيات التاريخية والمترجمة، فطبيعة الشخصيات وبعدها التاريخي في المسرحية التاريخية لا يجعل لها وجوداً عصرياً يتناقض مع حديثها بالفصحى.

فالمستوى الفكري في الحوار يقتضي لغة عهدت التعبير عن قضايا فكرية، فأصبحت لها تقاليدها المعروفة في ذلك المجال. أمّا في المسرحيات المترجمة فقد يبدو غريباً أن تتحاور الشخصيات الأجنبية بلغة عربية محلية تناقض وجودها في نفس المشاهد، ولكن لا تنحاز لأية جهة محلية فالأجدر بها التحدث بالفصحى.

أما المسرحيات التي تقتضي اللهجة المحلية فمؤيدوها يرون أن العامية أقدر على التعبير عن مشاعر الإنسان العصري وأفكاره تعبيراً يقترب من طبيعة الحياة، ويؤثر في نفسية المشاهد. فالعامية أصلح في المسرحيات الاجتماعية التي تأخذ مواقف من الحياة اليومية، وتقدم شخصيات قد نصادفها في حياتنا اليومية. فالعامية هي في متناول الجميع تفهمها كل فئات المجتمع ولا تحتاج إلى ترجمة كما تكتب تنطق ولا تتطلب جهداً أو تأملاً عميقاً لفهمها.

وإذا أردنا أن نناقش مشكلة اللغة بين عاميتها وفصيحها فلا بد أن نرجع إلى الجذور الأولى للمشكلة، لأن الشعوب البدائية وحدها لا تعاني من ازدواجية اللغة؛ فالمسافة لديها بين الحس والعقل تنعدم أو تكاد، عكس الأمم المتمدنة التي تختلف فيها لغة الحكي عن لغة الكتابة كثيراً أو قليلاً، إنها تكتب كما تحكى ولا تحكى كما تكتب".

هذه الظاهرة تطرق إليها علماء اللغة القدامى وعلى رأسهم العلامة الكبير الخليل بن أحمد الفراهيدي ـ 100 ـ 175هـ إذ فرق بين مستويات ثلاثة في اللغة حيث يقول: "ركن البلاغة اللفظ و هو ثلاثة أنواع نوع لا تفهمه العامة ولا تتكلم به ونوع تفهمه وتتكلم به، ونوع تفهمه العامة ولا تتكلم به وهو أحمدها".

وأول من واجه هذه المشكلة في أدبنا الحديث هو مارون النقاش حين قام بترجمة أول مسرحية إلى اللغة العربية عام 1848 وهي مسرحية البخيل للأديب

الفرنسي موليير واستخدم فيها أكثر من لغة، فزاوج بين الفصحى والعامية اللبنانية وخليط بين العامية المصرية والتركية، كونه جعل كل الشخصيات تتحدث بحسب منزلتها الاجتماعية وحالتها ويبرز هذا من خلال قوله: ". إنه استخدمها كوسيلة إضحاك في المسرح". أما يعقوب صنوع الذي كان على يده ميلاد أول مسرح عربي في مصر، فقد قدم اثنتين وثلاثين مسرحية بالعامية ما بين مترجمة ومقتبسة ودليله في ذلك تثقيف عامة الناس. والشيء نفسه فعله . ميخائيل نعيمة في مسرحية "الآباء والبنون" فقد ركز على ما سماه بمعضلة اللغة العامية والمرتبة التي تستحقها في المسرحية، ورأى أن المؤلف يجب أن يختار اللغة التي تكشف عن نفسية الشخصيات، ووصل إلى أن العامية تحجب خلفها كثيراً من فلسفة الشعب واختياراته في الحياة وأمثاله وحكمه واعتقاداته وتراثه الشعبي التي إذا أردنا تأديتها بلغة فصيحة، يكون كمن يترجم أمثالاً وأشعاراً عن اللغة الأعجمية، فبأي حال من الأحوال لا يمكننا الاستغناء عن العامية.

وإذا أردنا دراسة اللغة في المسرح فإننا نجدها تختلف في تناولها للمواضيع المسرحية، فالمسرحيات التي تتناول لغتها موضوعات كونية أو فلسفية أو فكرية كالصراع بين الإنسان والقدر أو بين الإنسان والقوانين العليا تختلف عن لغة المسرحيات التي تتناولها حياتنا الاجتماعية ومشاكلنا اليومية، فبينما نجد الأولى تميل إلى الرمز والإيحاء نجد الثانية أقرب إلى لغة الحياة العادية."(5).

على أننا يجب أن نراعي في اللغة الواقعية هذه بعض الحقائق؛ فليس معنى استخدامنا للأسلوب الذي يدنو بنا من الحياة هو أن نلجأ على الدوام للغة العامية أو الدارجة، كما لا يجوز دائماً أن ندعي أن لغتنا الدارجة هي أقرب اللغات إلى المسرح وأقدرها على التعبير عنه، فإن مهمة اللغة في المسرحية أساساً هي أن تحقق الصراع قوته وإثارته، وأن تساعدنا على إدراك حقيقة الشخصية التي أمامنا، فتلك هي وظيفة اللغة في المسرحية، ومن هنا لا يجوز لنا أن نفصل لغة عن أخرى، فنقول إن العامية أفضل من الفصحى في الدلالة على الأفكار والأشخاص، كما لا يجوز أن نقول العكس دائماً، فاللغة الناجحة هي القادرة على تحقيق وظيفتها على المسرح سواء كانت عامية أم فصحى، فخصوصية لغة المسرح تنبع من طبيعة فن المسرح نفسه ومن أسلوبه في التواصل مع المتلقين، ومن طريقته في القيام بمهمته الاجتماعية.

فالمسرح ليس فناً مقروءاً أو مسموعاً فقط، بل هو فن "مرئي" أيضاً، ويخاطب في اللحظة الواحدة جمعاً كبيراً من الناس مختلفي الأذواق والثقافات والانتماءات، وعليه أن يتواصل معهم جميعاً وأن يلبي رغبتهم في الجمال والمتعة والثقافة، ولابد لفن المسرح من أن يكون شديد الالتصاق بحياة الناس و همومهم الاجتماعية وأن يتعرض لهذه الهموم بشكل مباشر يحقق آنية المعالجة اليومية وشمولية المعاناة الإنسانية العامة(6).

ولكي تحقق لغة المسرح مهام إمكانية العرض المسرحي المؤدى "المرئي يجب أن تتصف بالصفات التالية":

أولاً: مناسبة اللغة لموضوع المسرحية

فالمسرحية ذات الموضوع التاريخي تقتضي أسلوباً غير أسلوب الموضوع المعاصر ولغة التراجيديا غير لغة الكوميديا، ومسرحية الحب غير مسرحية الصراع السياسي، بل إن كل واحد من هذه الموضوعات يتضمن تنويعات متعددة بالغة الخفاء والدقة. فالموضوع التاريخي ليس واحداً، والموضوع المعاصر ليس واحداً، وعلى الكاتب المسرحي أن يملك القدرة على تنويع أسلوبه ضمن الموضوع الواحد.

هذا التناسب بين الموضوع واللغة هو الذي

يخلق الجو العام للمسرحية ويخلق المناخ أو البيئة التي سوف تتحرك عليها الشخصيات، وإذا لم يعرف الكاتب كيف ينتقي أسلوبه اللغوي المناسب فسوف يضع شخصياته وأحداثه في وسط غريب عنها.

ثانياً: مناسبة اللغة للشخصية والموقف:

وهذه النقطة من أهم خصائص اللغة المسرحية فالشخصيات المسرحية نماذج مأخوذة من الحياة، والناس يتفاوتون في انتماءاتهم الاجتماعية والثقافية والمهنية والعائلية ولكل فئة من هذه الفئات والانتماءات مصطلحاتها الخاصة بها، ولكل واحد من هذه الفئات طريقته الخاصة في التعبير عن نفسه، فعلى الكاتب المسرحي أن يجسد الشخصيات بلغاتها التي تتكلمها في مواقفها المتعددة(7).

ثالثاً الإيصال المباشر للمعاني "الإيجاز والتكثيف":

إن الجمهور المتفرج "يسمع" النص الذي يحكي الحكاية ويرسم الشخصيات، وهذا النص المقروء أمامه مصحوب بمجموعة ضخمة من الأفعال التي يقوم بها الممثلون وبعدد كبير من المساعدات الفنية كالديكور والإضاءة والموسيقا، ولكي يتحقق وصول النص كاملاً وجب أن تصل معانيه كاملة بكل ما فيها من تلاوين العواطف الخفي منها والظاهر، ولن تستطيع اللغة القيام بهذا الإيصال المباشر الكامل السريع النافذ من بين كل عناصر العرض المسرحي إلا إذا كانت مكتوبة بأسلوب قائم على الإيجاز والتكثيف.

رابعاً: الإيحاء بالواقع:

المسرحية ليست تصويراً للحياة الواقعية "بل هي تمثيل وإيحاء وإلماح إليها"(8) ولأن المسرح تمثيل للحياة الواقعية فهو بالتأكيد ليس مثلها، ولكن عليه أن يقنعنا بأنه يكثفها ويلخصها، واللغة التي تتكلمها الشخصيات على المسرح هي غير لغة الواقع، ولكن يجب أن توحي بها وأن تقنعنا بأنها تمثيل للغتنا التي نحكيها في الحياة.

على لغة المسرح أن تتصف بالجمال والتهذيب وأن تترابط مع بعضها بعضاً ومع مجمل سير الحكاية، وأن تمتاز بالإيحاء والتركيز وأن تنمي ثقافتنا وخبرتنا بالحياة والناس. إن الكاتب المسرحي الحق هو الذي يكتب بلغة مسرحية تتنوع أساليبها حسب الشخصية والموقف والإيحاء بالواقع المقصود رسمه، وتصل إلى المتفرج كاملة المعاني والمشاعر بسهولة ويسر، ويجب أن تكون لغته قادرة على السمو والارتفاع كما هي قادرة على الإيحاء بالهبوط، وأن يحلق في الشاعرية كما ينحدر إلى مستوى قريب من العامية.

اللغة المستعملة في المسرح الجزائري

كثر الجدال والنقاش منذ القدم إلى يومنا هذا حول اللغة المستعملة في المسرح، ومن المعروف أن المسرح هو أحد الفنون الأدبية الأدائية الذي يعتمد أساساً على ترسيخ الأفكار وطرحها أمام الجمهور المتعطش لفن الخشبة في ظرف زمني محدد، وتقوم اللغة بدور أساسي في تجسيد هذه الأفكار؛ إلا أننا قد لاحظنا أن كتاباً من المسرح العربي بعامة والجزائري بخاصة لجؤوا إلى الترجمة والاقتباس من المسرح الغربي، حيث إنهم اختلفوا في استعمال اللغة لترجمة هذه النصوص المسرحية الأوروبية وانطلاقاً من هذه الفكرة نستطيع أن نحدد نوعيتها مع مراعاة ثقافة ومستوى غالبية الشعب، لأن الكتاب يعرفون جيدا المستوى الثقافي لهذا الشعب.

ومن هنا يظهر لنا جلياً أن معظم المترجمين يستعملون اللغة الفصحى التي تعتبر أداة تساعد المترجم على الإبداع، وهذا لا يعني تقليد المترجم بلغة معينة ولكن لابد أن يحاسب على لغته ومن واجبه أن يبدع بالفصحى مثلما فعل محمد مسعود في ترجمته لمسرحية "الجاهل المتطبب" وكذلك ما فعله نجيب حداد في تعريبه لبعض النصوص المسرحية

الأوروبية، وهذا يرجع إلى الطاقة الفنية التي يحتوي عليها هذا المترجم لأنه يهدف إلى توضيح عمله المسرحي وتبسيطه لغوياً وفكرياً ليتلاءم مع المحتوى اللغوي والفكري للجمهور والحفاظ على المضمون الذي يحتويه النص الأصلي مثلما حدث للمترجمين المسرحيين العرب الذين ترجموا للكاتب المسرحي الفرنسي موليير بعض أعماله المسرحية حيث إن العديد منهم حافظ على النص الأصلي الموليبري، فنرى أن جل هؤلاء المترجمين العرب يستعملون اللغة الفصحى في ترجمة الأعمال المسرحية، وذلك لأن المترجم مطالب بأن يستعمل هذه اللغة العربية الفصيحة السليمة حتى تتعدى حدود القطرية، وتصبح لغة مشتركة بين جميع أقطار الوطن العربي.

لقد حاول رواد مسرحنا الجزائري من خلال رجوعهم إلى توظيف التراث الشعبي إلى استعمال العامية، لأنها لغة مسرحية شعبية نابعة من احتفالاتنا وفنوننا التقليدية، قريبة من الوجدان الشعبي المحلي، ويرجع اختيار هذه اللغة الثالثة في التعبير المسرحي لعدم فهم الجمهور المسرحي الجزائري للغة العربية الفصحى، وتفشي الأمية، كما أن تراثنا الشعبي الشفهي يحتوي على لغة شعبية عامية، يستلزم استعمالها في الأعمال المسرحية التراثية.

إن العودة إلى التراث الشعبي تكسب الكاتب المسرحي لغة أصيلة، لغة ثرية بثراء الفكر الذي تعبر عنه، فإذا ما استوعب هذا الكاتب معطيات اللغة وفجر طاقاتها عند ذلك تتفجّر لديه مكنونات الأفكار وأساليب التعبير مما يحقق له إنجازاً كبيراً هو عنصر أساس من عناصر الإبداع(9).

ولهذا نجد رواد المسرح الجزائري والمهتمين بشؤونه قد استعملوا اللغة التي يفهمها الجمهور الجزائري والتي تهدف إلى إثارة الضحك وترفيهه وتسليته، ونلاحظ هذا في "مسرحية جحا" لعلا لو الذي استعمل اللغة الثالثة التي نادى بها معاصروه من رجال المسرح في ذلك الوقت وعلى رأسهم الكاتب المسرحي توفيق الحكيم الذي يقول يجب الاقتراب قدر الإمكان من اللغة العامية التي تتطلبها حياة بعض الشخصيات العادية أو التافهة، إنها تجربة النزول باللغة العربية الفصحى . كما يقول . إلى أدنى مستوى لتلاصق العامية دون أن تكون هي العامية والارتفاع بالعامية دون أن تكون هي الفصحى:...

إنها اللغة الثالثة التي يمكن أن يتلاقى عندها الشعب كله(10). وهو الكلام نفسه تقريباً الذي يقوله علالو فيما يلي "كنت أكتب باللغة العامية المفهومة من طرف الجميع ولكن ليست باللغة السوقية الرديئة فهي لغة عربية ملحونة ومنتقاة....(11) وبهذا فضل علالو استعمال اللغة العامية العادية لأنها لغة الشارع والسوق والمقهى وذلك لعدم قدرة الجمهور المسرحي الجزائري على فهم اللغة العربية الفصحى.

أراد المسرحي "علالو" تطوير المسرح الجزائري وذلك عن طريق مخاطبة الجمهور بلغته التي يتكلم بها في حياته اليومية.

لغة التراث الشعبي في مسرح ولد عبد الرحمن كاكي

تعد تجربة ولد عبد الرحمن كاكي في عمله المخبري، الذي يسمى "ما قبل المسرح" التجربة الأكثر نجاحاً في اكتشاف نموذج لمسرح جزائري أصيل شعبي الجوهر نابع من أصالة هذا الشعب وتقاليده حيث تستعيد أغاني المآثر الشعبية حيويتها وتكيفها للعرض المسرحي، "إذ خلص كاكي إلى إبراز لغة مسرحية تتخذ ميزاتها من التراث الثقافي الشعبي الذي يوحي به"(12).

وبهذا أصبحت السمة الغالبة على مسرحياته، هي إيجاد الوسيط الفني الذي يحول لغة المآثر المفتوحة

على عدة دلالات إلى صورة مجسدة بالحركة والصوت على خشبة ا لمسرح، اقتناعاً منه بأن المسرح هدفه العرض بالدرجة الأولى، لذا ينبغي تلخيص الكلام المطول واختزاله بحركات الممثل وإيماءاته التي تترجم بصدق وبصيغة فنية موافقة للشخصيات وردود أفعالها، فعلى هذا الأساس تغير أسلوب المسرحية عند كاكي إلى وضع جديد هو اعتمادها على الحركات والإيماءات وإبراز مواقف الشخصيات بطريقة الحكي "وامتاز بحثه المسرحي بمحاولته الدائمة لإعادة راهنية الطرائق التبليغية المهددة أكثر فاكثر بالزوال، بفعل عصرنة المجتمع الجزائري عن طريق استعماله للغة تعبيرية درامية تجمع بين الأصالة والمعاصرة يتجه بها إلى الأوساط الشعبية ليدرس عاداتها وتقاليدها(13).

لقد وظف ولد عبد الرحمن كاكي لغة محكية خاضعة لمنطق السرد، إنها لغة تراثية مشحونة بالإيحاءات والرموز تفيد في تصوير المعاني والأفكار أكثر مما تفيد في التفسير والشرح، لقد اختار كوسيط ألسني اللغة العربية، كما تتكلم وتستعمل في أغنية المأثرة الشعبية وهي وسيط لم يجمد نحوياً، فهي أكثر حرية وغنى من ناحية المعنى "إنه واع بانتمائه إلى ثقافة "نسخية" أو "تدوينية" ولم تكن عنده عقدة الشرق حيث كان يقول:

"أنا أمّي بالعربية"، ولا عقدة أوروبية أيضاً، وهذا بفضل الضمانات التي منحه إياها تراث ثقافي نقلته التقاليد الشفهية التي نهل من ينابيعها(14).

وبهذا تكون اللغة التي استعملها كاكي في أعماله المسرحية ذات الطابع التراثي أقرب من لغة المداح التي كان يستعملها في الأسواق والحلقات الشعبية، فهي لغة ملحونة مؤثرة لها وقع خاص في نفوس الجمهور تمتع المتلقي وتجعله يفكر في معانيها وإيحاءاتها، لغة تكتسب فيها الكلمة حيزاً زمنياً على وجه الخصوص؛ بحيث تنتقل شفاهياً في قالب شعري مقفى على شكل قصائد شعرية ملحونة ومطولة بأسلوب ملحمي، وهذا ما نلاحظه في رواية المداح لقصة الأولياء وتقديمهم للجمهور وذلك بلغة شعرية مؤثرة تعبر عن الحدث الدرامي. حيث يقول:

. المداح "نهار من النهارات، ونهارات ربي كثيرة في جنة رضوان ربي كبيرة تلاقى وثلاثة من الصالحين الواصلين قدام وحد المريرة الثلاثة من أهل الشريف وسيرتهم سيرة اللي يذكرهم في ثلاثة ما تفوت فيه مديرة واللي يزورهم في ثلاثة ما تركبه غيره ما يفوت قبلهم لا بوهالى ولا هوبالي ولا دربالي لا شريف هم ذكار الجنان منين يكون ملان خريف......(15).

يتجلى لنا من خلال هذا لتقديم الذي جاء على لسان المداح أن اللغة التي استعملها الكاتب هي لغة شعبية في قالب شعري مقفى بأسلوب محكي تعجل من المتلقي يتابع الأحداث ويفهم معناها. هذه اللغة الشعرية أرادها كاكي أن تكون لها دلالة تراثية كانت تستعمل من طرف المداح في الحلقة الشعبية كما أن حفظه لذخيرة من الحكايات والأساطير الشعبية والقصائد الشعرية الملحونة، جعلته يستعمل لغة هذه الحكايات والأساطير والقصائد في أعماله المسرحية، وارتباط مسرحه بالتراث الشعبي جعل من مسرحياته عبارة عن لوحات تاريخية أو أسطورية تتسامى بالبعد الإنساني لتصير نشيد تمجيد دائم لشعب، لماض كفاحي ولتقاليد عظيمة لها قيمها وأبطالها.

وفي هذا المجال يقول الكاكي: "أنا لا أكتب مسرحياتي للقراءة إني أصور بكلمات مسرحياتي لتعرض على خشبة المسرح"(16) إن الجزء الخالد في المسرحية إنما هو الكلمات والكلمات التي ترفع إلى أقصى طاقتها هي الشعر بعينه، وهذا ما ينطبق على تعريف كولردج للشعر بقوله: "إنه أفضل الكلمات نسق"(17) إنه بمثابة رد على القائلين بأن الشعر في

المسرحية هو وسيلة من وسائل الزينة اللغوية هو أبعدها أثراً وأكثرها أهمية، ذلك أنه من أبرع الوسائل لإلغاء القيود المسرحية وأكثرها غنى ومن المعروف أن الشعر يوسع من مدى التعبير بشكل يفوق طاقة النثر كثيراً، ولما كان الشعر وسيلة بارعة من وسائل التعبير، استعمله ولد عبد الرحمن كاكي أداة لغوية في مسرحياته للكشف عن الشخصيات ودوافعها وأفكارها ومواقفها ونرى هذا في حوارات شخصية "البخار" وإنشاده لبعض الأبيات الشعرية في روايته للحكاية وتعليقه على الأحداث ووصف حالات ومواقف الشخصيات.

البخار "تحكي لكلم حكاية الجوهر، وإذا تعاونوني أنا نحكيها وأنتما تملوها في الغنايات.. هذه وحد المئة سنة ولا أكثر، الحاجة صرات أهنا، وكان رجل شايب قريب ينحني غير الأولاد عنده طزينة كان هو التاجر الكبير في المدينة الزعفران التالي يجيبه بالسفينة ماله كثير وجاهل الغبينة..(18).

يتضح لنا من خلال هذا الاستهلال الذي جاء على لسان شخصية البخار أن اللغة التي استعملها الكاتب هي لغة شعرية تراثية إيحائية ومزية يستمتع بها المتفرج وتجعله يتخيل أحداث الحكاية وتثير أحاسيسه ومشاعره إزاءها. لقد اتخذ كاكي اللغة الثالثة في مسرحياته وسيلة تعبيرية من خلال استلهامه للتراث الشعبي ومحاكاته للغة الحكايات والأساطير الشعبية التي كانت تروى على شكل خطاب في قالب شعري ملحون من طرف المداحين والقوالين في الحلقة الشعبية التي كانت تقام في الأسواق والساحات العامة، فكانت هذه اللغة التراثية الشعبية بالنسبة له معيناً لغوياً ثرا، وتمكنه من صياغتها في إبداعه المسرحي؛ كما أنه تفاعل مع هذه اللغة تفاعلاً حياً وقف من خلاله على جوهر الأداء المسرحي عند شخصية المداح.

ومن هذا المنطلق يمكننا التوصل إلى إدراك رغبة كاكي في الاستفادة من طريقة لغة الأداء عند المداح أو القول في الحلقة "فضاء العرض التمثيلي الشعبي" ونقلها إلى العرض المسرحي الحديث" إنه يعني بكل بساطة نقله للعلاقة [ممثلون/ متفرجون] الخاصة بالحلقة إلى المسرح وإعادة خلق الاستشعار والتعرف الذي يميز هذا النوع من التجمع(19) ومن المعلوم أن شخصية "المداح" رجل هذه الحلقة يتميز بالمواجهة وقوة الشخصية وهذا ما يجعله يتحكم في إرسال لغته إلى المتفرجين، ويتمتع كذلك بنفس طويل انطلاقاً من إتقانه للغة الخطاب الشعرية المؤثرة والموحية؛ تساعده على شد انتباه المتفرج بالإضافة إلى أنه يمتلك معرفة عن الجمهور الموجود حوله ليكشف عن هويته وعن معتقداته، كما أنه يتمتع بخيال موح لا يعتمد عند خلقه على أية وضعية إلا على بلاغة الكلام القادر على الإقناع بمرامي ملاحظته وعلى ديناميكية حركاته "تصير الحلقة لحظة ساحة "ركحا" حرة تتعاقب فيها حسب مصادفة أوضاعه الخلاقة الديكورات التي يحيط فيها شخصياته وتسمح هذه الوظيفة لكل من الكلمة والإيقاع والحركة حتى لا يتوقف خيال المتفرج بديكور واقعي ساكن.(20).

إن استرجاع كاكي للغة المداح وفضاء الحلقة هي صيغة إبداعية معالجة للفضاء كمكان للعرض (تمثيل) وتصوير الواقع، وهذا الفضل يعود إلى مآثر ورشاقة شخصية المداح فهو في الواقع الذي يستفتح الحكاية ويروي أحداثها ويمثل معنى الأحداث والخاتمة للحضور، وقد احتفظ كاكي بهذه العلاقة الحية [ممثلون/ متفرجون] بتأسيسه لوظيفة المداح المسرحية بوصفه عنصراً مثيراً للديناميكية بين الخشبة والجمهور حيث تقدم الحكاية بأسلوب متقطع وبإيقاعات متفاوتة وتتخلل المشاهد المعروضة أغنية جماعية أو فردية تارة وتعليق على الحدث أو مخاطبة الجمهور بغية إثارة مشاركته أو التأكيد على فكرة

معينة تارة أخرى كما احتفظ بأدوات العرض التقليدية بإدراج عصا المداح وطلبته لإيصال خطابه المسرحي إلى الجمهور واستعمال وسائل إيقاعية لكل خلفية صوتية لمسرحياته(21).

لقد سعى كاكي جاهداً باحثاً عن لغة تعبير مسرحي متقدمة متجذرة في التقاليد الثقافية الشعبية الوطنية ومسايرة للعصر كاستخدامه للشعر الملحون المنقول عن قصائد فطاحل الشعراء الشعبيين مثل لخضر بن خلوف وسيدي عبد الرحمن المجذوب وغيرهم، مجسداً هذه اللغة الشعرية الشعبية لتنطق على لسان شخوصه المسرحية، فنجدها في حوار الأولياء مع سليمان القراب.

"يقول سيدي عبد الرحمن المجذوب، ما تجري ما تزقزق وجري جرية موفقه ما تدى غير اللي كتبه لك، لو كان تموت بالشقاء(22).

ولقد عمل أيضاً بطريقته على تحقيق مسرح تكون لغته أكثر تعبيراً عن احتياجات الجماهير ودافعاً لهم للنظر في واقعهم اليومي والعمل على تجاوزه وتخطيه.

إن تجاربه المسرحية التي قدمها، صاغها بلغة شعبية عامة تتوافق مع معادلته الموضوعية، في استلهام التراث الشعبي وتكييفه. وعصرنته حسب روح العصر وأذواق الجماهير الشعبية. إن تجربته في استخدام لغة شعبية التي قدمها كخطاب مسرحي جديد تناول فيه مواضع من التراث الشعبي فمسرحيات، "كل واحد وحكمه"، "وبني كلبون" ديوان الملاح" "القراب والصالحين" وغيرها من أعماله المسرحية، هي من أهم التجارب المسرحية في الجزائر، اعتمدت على لغة تراثية سهلة الفهم، توحي برموز ودلالات أكسبتها جمالية جديدة في الخطاب المسرحي وصياغة المسرحية، كما يعلق على ذلك ولد عبد الرحمن كاكي على لسان شخصية المداح الذي يستهل الشيوخ "سيتقرر بين الدرويش والشيخين، أن هذه المسرحية لن تحدث لا أمس، لأنه مات، ولا اليوم لأنه محسوب على الغد ولا غدا لأنه أمل(23).

هذا المبدأ الجمالي الذي يستعيد فيه كاكي لغة الخطاب الشعبي التقليدي ليدخل عليه تطعيمات من فضاء المأثرة الشعبية وطاقات المداح التبليغية، بالإضافة إلى الرجوع إلى التراث الشعبي واستلهام شخوصه، وأحداثه ووضعها في إطار القضايا والهموم المعاصرة، فهو يتعامل مع اللغة في خطابه المسرحي الجديد أداة تراثية منقولة من فضاء الحلقة وأغاني المآثر الشعبية، وقصائد المداح الشعرية الملحونة لتجسيدها في العرض المسرحي.

ولقد كانت لغة كاكي هادفة، حيث اهتم بتقديم مشاكل حياة الإنسان وخلق منها نماذج درامية، عبر عنها بلغة عامية شعبية بسيطة، إيحائية ورمزية تكشف الغموض وتدعو المشاهد إلى إدراك واقعه الاجتماعي والسياسي، وأهم ما يميز هذه اللغة الشعبية التي استعملها كاكي في صياغة أعماله المسرحية هي أنها تجعل المسرح وسيلة من وسائل تغيير الواقع وخلق الأفضل منه فوجد في لغة المداح وأدائه الجواب الأمثل عن رغبته في خلق التغريب المسرحي البريختي.

أراد كاكي من خلال استعماله اللغة العامية الشعبية، تقريب خطابه المسرحي من الجمهور الشعبي، وإدخاله لمجموعة من المقاطع الغنائية الشعبية، المعروفة التي يتفاعل معها الجمهور مثل المقطع الغنائي الذي يردده "القراب" في مسرحية القراب والصالحين:

"الماء، ماء سيدي ربي، جايبو من عين سيد العقبي(24).

كما طورت لغة مسرحيات ولد عبد الرحمن كاكي العلاقة بين المسرح والجمهور، حتى أصبحت هذه

اللغة احتفالية بين المسرح والجمهور، احتفالية جماهيرية "فاللغة في النصوص المسرحية الاحتفالية لن تعتمد على الكلمات، بل ستعتمد على جميع مفردات العرض المسرحي، بحيث تصبح الاحتفالية كلها لغة. والاحتفال بالأساس لغة، لغة أوسع وأشمل وأعمق من لغة اللفظ (الشعر، القصة) ومن لغة اللحن (الغناء/ الموسيقا) ولغة الإشارات والحركات (الإيماء) وهي لغة جماعية تراثية شعبية تقوم على المشاركة الوجدانية والفعلية"(25).

هكذا كانت لغة مسرحياته مرتبطة بالمشاركة في أداء الفعل الجماعي للممثلين، فوجد في شكل لغة المداح الجواب الأمثل عن رغبته في تحقيق التبعيد البريختي للمتفرج في علاقته بالأفعال المتكيفة.

فتبعيد الواقع في علاقته بالخيالي ضرورة بكل وعي بالجوهر التربوي لكل حدث مسرحي.

إن المفهوم التقليدي لفضاء (الحلقة) في أغلبية المآثر الريفية وفي شكل الخطاب، وتقنيات التمثيل ما قبل المسرحية التي تحويها قد استعيدت، وكيفت مع الخشبة المسرحية المعاصرة.

وكان انفجار الفضاء المسرحي ذي التقليد الأوربي في خدمة شكل تعبير أفرزته حياة ريفية جزائرية لأن هذا الشعب كان دائماً زراعي الطابع أعطى الولادة لمجتمع ثقافته فلاحية، هذه هي الثقافة التي كشف عنها كاكي بواسطة كتابة لغة درامية ملائمة لمحتوى رسالته الفنية ومستهلكها ولهذا كان واجباً عليه وضع معادلته الفنية على احتواء تقليد شعري عريق حسب وسائل اتصال حديثة دون إضاعة المشاهد المعاصر.

وجدوى هذه الكتابة اللغوية الشعبية تكون أولاً في تأكيدها على مسرحية تقليدية جزائرية تراثية ومن هنا أصالتها، ثم جعلها لغة درامية فعالة، يمكن لهذه الفعالية أن تقاس بالنظر إلى تجربة التأليف الجماعي.

وتكون هذه التجربة قد ساهمت في العمل على قبول التصنيف الممكن للغة العامية الدارجة كلغة وطنية كما أعتبر دورها "كمرب للحس الشعري الشعبي، والخيال السردي، ولتذوق حكم الأيام وأمثالها أولوية أساسية لكل مطالبة بالتراث الشعبي الثقافي الجزائري"(26).

إن عودة ولد عبد الرحمن كاكي إلى استلهام التراث الشعبي في صياغة أعماله المسرحية أكسبته لغة درامية أصيلة ثرية بثراء الفكر الذي تعبر عنه فبقدرته على استيعاب معطيات هذه اللغة التراثية وتفجير طاقتها؛ عند ذلك تفجرت لديه مكونات الأفكار وأساليب التعبير الدرامي المؤثر في الجمهور المسرحي، وهذا ما حقق لكاكي إنجازاً كبيراً من خلال تجربته المسرحية وهو عنصر أساسي من عناصر الإبداع المسرحي في تعامله مع "اللغة كوسيلة تعبيرية، ومحاكاته لغة التراثية الشعبية"(27).

وبهذا استطاع كاكي بفعل استرجاعه للغة المأثرة الشعبية، لغة الشعر الملحون أن يكفيها حسب قالبه المسرحي الجديد الذي يستعيد بواسطته فضاء الحلقة وأداء المداح، ولقد كان لهذه اللغة المستعملة في مسرح كاكي تأثير وتجاوب كبيران من طرف الجمهور المسرحي، وذلك لإيحائها وتعبيرها عن أصالة هذا الشعب وإعادتها لإحياء التراث الشعبي وعصرنته عن طريق العرض والأداء المسرحي ضمن خطاب مسرحي موجه إلى الطبقات الشعبية معبراً عن واقعها السياسي والاجتماعي.

لغة الحكي الشعبي في مسرح عبد القادر علولة

اعتمد عبد القادر علولة في تجربته المسرحية ذات الشكل التراثي (الحلقوي) على لغة عامية شعبية

خاضعة لمنطق السرد، والقول في تشخيص الأحداث، ولقد كانت هذه اللغة موجهة إلى الجماهير الكادحة والفئات الشعبية، والعمال والفلاحين وسكان الأرياف، الذين كانوا يمتلكون ثقافة شعبية حين يتحلقون حول العرض المسرحي جالسين على الأرض منصتين ومنتبهين بقدراتهم السماعية والخيالية في مشاهدة الأداء المسرحي من طرف الممثلين الذين كان أداؤهم يعتمد على الكلمة المؤثرة والحركة الموحية، ولقد استخدم عبد القادر علولة لغة السرد والحكي في مسرحية المائدة سنة 1972 عندما عرضت في القرى الفلاحية ولقيت تجاوباً كبيراً من طرف الفلاحين، فهذه المسرحية ذات تأليف جماعي ترمي إلى إبراز ثقافة شعبية تتعامل مع تراثها؛ فهي تروي قصة حول الثورة الزراعية تجولت بها الفرقة في الأرياف والقرى الاشتراكية وهيأت عروضها في الهواء الطلق، فتحلق جمهور الفلاحين حول الممثلين أثناء العرض ومن كل الجهات، هذا الوضع جعل الممثل يتكيف مع فضاء جديد.

وقد أدى الاستغناء عن (الديكور والإكسسوارات) إلى نوع من الارتياح لدى الجمهور الذي تجاوب مع فضاء مسرح "القوال" والحلقة، حيث يقول علولة في هذا الشأن "عندما نتكلم عن الحلقة أو القوال فإننا نتكلم عن البنية المسرحية ومكوناتها التقليدية(28) وجد علولة من خلال تجربته المسرحية الجديدة في توظيف لغة الحكي، وفن القول أنها نابعة من أصالة وتراث هذا الجمهور الشعبي الذي ألف السماع إلى قصائد المداح أو القوال وأدائه الحركي وإيقاعه اللغوي المؤثر في سرده للحكايات والأحداث التاريخية. إن الخطاب المسرحي عند عبد القادر علولة يقوم على سلطان الكلمات ولغة الحكي، والحوار المروي وسرد الأحداث. لهذا كانت لغة خطابه المسرحي أقرب انسجاماً من الجماهير، فاستطاعت هذه اللغة أن تجلب أذواق المتفرجين، لأنها تعتمد على أسلوب الحكي القريب من التراث الشعبي لهذا الجمهور، المتأثر بوجدانه وخياله بمقومات العرض الشعبي. إنها لغة تراثية شعبية مستلهمة من فضاء مسرح الحلقة، والحكي عند القوال. ولقد تعامل علولة في قالبه المسرحي الجديد مع لغة العرض المسرحي الاحتفالي أي تنمية الحوار المسرحي من خلال الكلمات، وسرد الحكاية من طرف القوال، كما نجده في مسرحية الأقوال. حيث تتدخل هذه الشخصية بلغتها المؤثرة والموحية في إعطائها للقول والكلمة أهمية بالغة في إيصال وتبليغ الرسالة السياسية والاجتماعية. ووصف الأحداث و سردها، وإبراز مواقف الشخصيات والتعليق عليها:

القوال: الأقوال يا السامع لي فيها أنواع كثيرة.. فيها اللي سريعة

عظلم أترعض.. غواشي هادنة كي الزلزلة تجعل القوم مفجوعة عجلانة تعفن الخواطر وتهيج وتحوزك الفتنة.. تومل المحقنة تتسرسب تفيض على الخلق وتفرض المحنة. الأقوال يا السامع لية فيها أنواع كثيرة اللي مرة دفلة سم أتكمش كي العلقة اللي أحلوة ماء تروي

أتحمس كي الرفاقة(29).

تهدف هذه اللغة التي وظفها علولة على لسان القوال إلى تغيير الواقع وخدمة الجماهير وتوعيتها بقضاياها المعيشة الاجتماعية والسياسية. فعلى الممثل المسرحي أن يعتمد على لغة الحركة ولغة الكلمة في آن واحد، فإنه يعتمد على عائلتين من الرموز كما يرى علولة "لغة الحركة ولغة الكلمة، والمطلوب منه أن يفكر في نوعية الإشارة المسرحية، وامتلاكها داخل العرض المسرحي، إذ إن الممثل هو

المقلد والمصور الميكانيكي المباشر للفعل المسرحي.(30).

إن سمة لغة مسرحيات علولة تدعو للثورة والتغيير الجذري، وتقف ضد الجمود والثبات، إنها لغة تراثية شعبية كيفها علولة لتساير الواقعية الاشتراكية التي تعد بمثابة ثورة صارخة تنتقد البرجوازية وتفضح أساليب الاستغلال والاضطهاد، وهكذا ظلت لغة التعبير المسرحي في أعمال علولة معبرة عن الظاهرة السياسية والأهداف الأيديولوجية، أكثر من تعبيرها عن الظاهرة الثقافية والحضارية للمجتمع الجزائري.

ولقد تكررت مصطلحات الاشتراكية ومبادؤها الرئيسية بكثرة في لغة أعمال علولة المسرحية، هذا ما نلمسه في الحوار التالي:

"أكبر يوم للبيروقراطيين المملكة البيروقراطية وجدت ملكها..

..يا وليدي مسعود الشعب خدام محتاج لناس اللي كيفكم.. محتاج

بالمثقفين اللي مآمنين في الاشتراكية ويخدمو الوطن والمصلحة العامة.. اتكلموا على الثورة الزراعية وقالوا الحمد لله على التعاون والسكنة"(31).

كما اتخذت اللغة في مسرح عبد القادر علولة من المصنع والأرض والأماكن العمومية خطاباً حلقوياً في رصدها للأحداث وجمعها وتفسيرها. فهي أماكن يتردد عليها عامة الناس من العمال والفلاحين الكادحين المشكلين لغالبية الشعب.

واعتمد أيضاً علولة في صياغة أعماله المسرحية على لغة القوال التراثية الذي يوظف الكلمة المؤثرة كلغة السرد والشعر التي نجدها تغنى وتروى من طرف القوال في استهلال كل مسرحية، ومنها الحوار التالي:

"قالوا ما قالوا على زينوبة بنت بوزيان العساس

قالوا ما قالوا على البنت مولات القلب الحساس

اللي قال تنهدت وقطعت النفس أمشات غطست في غبينة العمال.

غطسة ما ولات ازراقت قلبها اسكت ضربة في حجر خالها توفات

قالوا ما قالوا على زينوبة بنت بوزيان العساس "(32).

هذه اللغة المؤثرة عند القوال عملت على جلب القدرات السماعية للمتفرجين، وتستجيب للثقافة الشعبية والخيال والمكونات الموجودة لدى الجمهور.

وبهذا طعم علولة لغة نصوصه المسرحية ببعض الحكم والأمثال الشعبية، وأجراها على لسان شخصية القوال لتقديم الشخصيات وسرد أحداث المسرحية، فنجد ذلك في المسرحية الأجواد عند تدخل شخصية علال بلغته الشعبية المسجوعة:

"علال الزبال ناشط ماهر في المكناس

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس باش

يمزح بعد الشقاء يهرب شوي للوسواس"(33).

إن هذه اللغة المسجوعة التي استعملها عبد القادر علولة تساعد على خلق جو مسرحي، وتنقل المتفرج من جو إلى آخر فهي لغة تعبر عن مشاكل واقعية يتعرض لها العامل والمواطن البسيط في حياته اليومية. حيث نجد شخصية علال العامل البسيط تعبر عن شعورها بالارتياح بعد قيامها بعملها الذي هو مصدر قوتها.

هذه هي لغة الواقع المعبرة عن هموم العمال وتضامنهم، وانتمائهم إلى وحدة النضال العمالية.

كما تتدخل الأغنية الشعبية في الجو المسرحي لتحدث التأثير في المتفرج لتجعله ينسجم مع العرض المسرحي. ومن هنا يمكننا القول إن علولة عمل على إرساء قواعد لغة الحلقة والقوال، التي تعطي للعرض

المسرحي طابعاً احتفالياً شعبياً، وتجعل من الجمهور المسرحي يشارك في هذا العرض الاحتفالي الشعبي بخياله ووجدانه.

وتوجيه كل قدراته الفكرية والسماعية للاهتمام بالعرض المسرحي؛ وفهمه للغة الأداء الشعري عند الممثلين من خلال الكلمة المؤثرة التي أعطاها علولة أهمية بالغة حيث يقول: "في الحقيقة إن كل مكونات العرض المسرحي مهمة في رأيي، وفي تجربتنا أعطينا أهمية كبرى للكلمة"(34).

يتضح لنا من خلال هذا القول إن لغة الكلمة التي أعطاها علولة أهمية بالغة نجدها تؤدي وظيفتها في تصوير الأحداث الواقعية من خلال اللوحة الثانية التي تعرض شخصية قدور البناء ومعاناته اليومية بعيداً عن عائلته وابنته.

فهنا تتدخل لغة الأغنية الشعبية مستندة إلى خلفية الأداء لتصوير المقاطع والكلمات ترويجاً للحدث المسرحي وإحداثاً للتأثير المطلوب.

فنلمس في لغة شخصية قدور وصفاً وتصويراً لمعاناته اليومية التي توحي لنا بمشاكل ومعاناة الإنسان العامل البسيط في هذه الحياة:

"قدور: قدور ابنى وعله كب جهده في البغلي والياجور

ترك الجمعة، الشانطي قاصداً لداره يزور وحش المرأة ولولاد ثقيل في صدره كي الكور رزم حوايج الخدمة ما شي يريح قدور ودع أصحابه زاد اسبق

يشالي فخور قال انجيب ليكم العوين أنتم قاعدين بور.

نلاحظ من خلال هذا الحوار الذي جاء على لسان شخصية قدور البناء. أن اللغة التي استعملها لغة سردية شعبية نسجها من فضاء خياله الواسع ونظرته الثاقبة لواقعه اليومي. فجاءت هذه اللغة سردية تحكي أفعال وأحداث شخصيات مسرحية يظهر لنا الفعل المسرحي من خلالها أكثر استقراء في الكلمة والفعل المنطوق. فيرى علولة "أن المسرح كلام والكلام مسرح، وموقف الكاتب المسرحي على الصعيد اللساني أكثر عمقاً وأكثر التزاماً"(35).

وهكذا نستطيع القول إن أعمال علولة المسرحية قد انصبت على سلطان الكلمات وسلطان اللغة والفعل المنطوق لتعطي للمتفرج القدرة على المشاهدة، وسماعه لسرد أحداث الحكاية لهذا استعمل لغة الحركة بصفتها حصيلة محددة ومتناقضة مع الحياة، إنه يبحث عن القطيعة مع الإيهام المجازي التدريجي للحركة الخطية. ومع نمط النسق الأرسطي الذي يتمثل في عرض بعض الوضعيات والأحداث المتناقضة من خلال تصميم يمر عبر الوقائع إلى العقد، وإلى الانقلابات الفجائية الطارئة. وانتهاء بحل العقدة غير المتوقع أو السعيد، وهذا بواسطة التشخيص والتماهي والتنفيس(36).

إن هذا النمط من الحركة يستدعي اللجوء بصفة مصطنعة إلى تأثيرات مسرحية تشد اهتمام المتفرج نفسياً. ومن هذا المنطلق عمل علولة في تجربته المسرحية على إعادة الالتحام مع بعض عاداتنا وحساسياتنا الفنية والثقافية. فإن لغة مسرحياته تنصب على قدرات التجريد، وعلى القدرات والعادات والحساسيات السمعية لدى المشاهدين للعرض المسرحي وعلى قدرات التضمين والتخييل والاستهواء والإبداع.

كل هذه القدرات الموروثة لا تزال نوعاً ما متأججة يحملها شعبنا تاريخاً. إنه يستوحي لغته المسرحية من المناهل الشعبية (الحلقة والقوال) ليخلق به فضاء جديداً للمشاهد الجزائري، فضاء احتفالياً يجعله عنصراً فعالاً وغير مستلب أثناء العرض المسرحي"(37).

واعتباراً لكل هذا يأتي الفعل المسرحي الجديد الذي يقترحه علولة معتمداً على لغة الكلام، ومن سر نسق الحكاية على لسان القوال ليعطي للجمهور فرصة الاستماع إلى فاصل غنائي، وإلى سرد يندمج ضمن أنماط خاصة للنسق المسرحي.

مثلما نجده في مسرحية اللثام حين يسرد لنا القوال مصير حياة شخصية جلول الفهايمي قائلاً:

"جلول العامل خوي قلبه مشطون

جهده النافع شوقه مرهون

حقه الواضح معفوس رايه مسجون

جلول العامل خوي قلبه مشطون"(38).

إن اللغة المستعملة في مسرحية "اللثام" تصف لنا الأحداث التي وقعت لشخصية برهوم هذا المناضل الذي أنقذ العمال بفضل خبرته وحنكة تجربته. كما أنها اتسمت بأسلوب الحكي ورواية الأحداث للمتفرجين بفضل القدرات الصوتية والأدائية التي تتميز بها شخصية "القوال" في إيصالها الخطاب المسرحي عبر فن القول والحكي والسرد.

"القوال: بعد شهور خرج برهوم ولد أيوب من السجن..

ما وجد حد عند الباب يستنى فيه.. قال المزيه

ندخل عليهم غفلة نخلعهم... دار الرزمة على كتفه

وزاد فيه... رهب في البداية من حس المدينة والشارع

الكبير، خاف يقطع الحريق كاللي تلف حتى منعه الشرطي...

قبضه من الذراع وقاله... لو كان قعدت ليه تحرث وتفلح مشي خير..."(39).

يمكننا القول إن لغة هذا السرد تندرج ضمن أنماط خاصة للنسق المسرحي عند عبد القادر علولة فهي تدعو المشاهد إلى المشاركة والإبداع في العرض المسرحي، وعلى طول هذا العرض وتسلسله يوجد في هذا الفعل المسرحي على نحو متزامن فعل الكلام، والكلام في حالة فعل يعملان سوياً بشكل أساس من أجل إعلاء حواس المشاهد البصرية والسمعية ما ترى وما تسمع"(40).

هذه اللغة التي تعتمد على الكلمة والكلام المسرحي تعطي الأفضلية للقدرات السمعية، وبالتالي القدرات التخيلية ذات القوام البصري. التمثيل مبسط إلى أقصى درجة حتى يصل في بعض المواضيع إلى مستويات عالية من التجريد لكي لا يتخطى القوة الإيعازية للمنطوق وللقول، هذا الإيعاز يدفع المشاهد لأن يرى الحياة بعيون قلبه وذكائه بعين تجربته ورأسماله الخاص والمعيش ومعرفته وضميره، أن يرى المجتمع ويرى نفسه في آن واحد، فهناك توظيف أقصى داخل لغة النص المسرحي بواسطة اختيار الكلمات ونسق العبارات والألوان الصوتية والنبرات والحركات والوضعيات. كل هذا لكي يكون النص حاملاً للفعل المسرحي والمنطوق سواء على خشبة المسرح أم في ذهن المشاهد. ويكمن أحد الأهداف الكبيرة، على المستوى الجمالي للغة المسرحية في تقديم عرض لحركة راقصة ذات فصاحة اجتماعية وفنية كبيرة وتقديم سنفونية حقيقية من الألوان الصوتية لتجلب النظر وتشد الآذان. كما توجد أيضاً لغة الحكاية السردية وكل ما تحويه من تكثفات إنسانية وذاتية وإيديولوجيا.

يمكننا القول إن لغة الأداء المسرحي عند علولة ترتكز ارتكازاً قوياً على النص السردي وصيرورته الجدلية والتحكم في العلاقات المتناقضة الموجودة فيه ومسائل حول المونولوجات والتعليقات الغنائية التراثية. فهذه اللغة تفهمها الجماهير بمختلف شرائحها وانتماءاتها الطبقية، فهم يتعرفون إلى شخصية القوال

ولغته التراثية الأقرب إلى الحياة الواقعية وينسجمون بخياله مع العرض المسرحي الاحتفالي في متابعة مسار الشخوص وعمق وكثافة العلاقات والوضعيات. ولكل هذا يقول علولة: "ينبغي توظيف لغات وأشكال وألوان وحركات ورموز وأماكن...، الخيال عندي هو أداة للتجريد ولتحقيق الموضوعية التي ترمي إلى كشف النقاب وإزالة الغم وطرح الأسئلة..."(41).

إن اللغة المسرحية التي وظفها علولة مستلهمة من تراثنا الشعبي ومناسبة للنماذج والشخصيات التي يقترحها من الواقع. ففي لغة هذه الشرائح الاجتماعية الأكثر حرماناً ينعكس وجه المجتمع على أفضل نحو بكل انشغالاته وكفاحاته وبكل تناقضاه وقيمه وآماله. فلغة هذه الشخوص قريبة من مجتمعنا وأكثر تبياناً وفهماً إنها لغة ذات حضور قوي وكثافة مركزة، تعود بنا إلى تراثنا وأصالة هذا الشعب أرادها علولة أن تكون مسايرة لتجربة مسرح الحلقة. هذا النوع المسرحي الذي يرتكز إلى فن القول ولغة الحكي والسرد، حيث تؤدي الكلمة دوراً ديناميكياً هذا النوع يرفض حسب علولة كل إيهام: "نوع يرفض تزويق الفعل المسرحي، تزويق الحكاية وهذه هي العناصر الثلاثة الأساسية التي يعتمد عليها هذا النوع، الاعتماد على الكلمة، رفض الإيهام، رفض تزويق الفعل المسرحي"(42)، ففي مسرحية الأقوال اعتمد علولة على تجربة لغة القول (dire) القول المصفى، المركز والمستقل. وفي مسرحية الأجواد تمت تجربة لغة الأغاني الشعبية ولغة الحكي والسرد والقص المترابطة كما في ظاهرة الحلقة حين يقف الراوي ليقص سيرة بني هلال، ويدخل فيها أشعاراً من نظمه أو من نظم شعراء معاصرين له" لأن هناك علاقة جدلية بين الجمهور وقصة بني هلال، أو السيد علي ورأس الغول، لأن العقلية الجزائرية تتقبل هذه الأقواس، وهذا النوع من البناء(43).

أما في مسرحية اللثام فترتكز اللغة على القدرات الصوتية والحركية عند الشخصية المحورية فهي عند الممثل لغة الكلمة ولغة الحركة التي تجلب القدرات السماعية والتمثيلية للمتفرج في العرض المسرحي. إنها لغة الألوان الصوتية ـ كما يرى علولة ـ التي تروى وتسقي الأذن فينتقل العرض من سنفونية إلى عمل القول الذي يدخل المتفرج في جو سمعي (Auditif).

وهكذا حاول عبد القادر علولة أن يوظف لغة التراث الشعبي أو الكوميديا الشعبية الاحتفالية في تجربته المسرحية لتأسيس وتأصيل مسرح جزائري جديد ينطلق من لغة المداح الذي يستعمل الغناء داخل الحكي والسرد إلى أن يصبح الغناء جزءاً من العرض المقدم أمام الجمهور.

نستخلص من خلال كل هذا أن رواد المسرح الجزائري حاولوا البحث عن لغة قادرة على تمثيل الأدوار في أصالتها وعصرنتها، لغة قادرة على مسايرة تحول عواطف المشاهدين، إنها لغة درامية فنية تجعلها معبرة عن الموقف المسرحي تعبيراً حقيقياً زاخراً بالعواطف والأشواق المتأججة، لغة قادرة على التعمق في ذات الشخصية لتظهر الأحاسيس القوية العنيفة المؤثرة.

وهكذا استطاع رواد المسرح الجزائري إلى حد ما توظيف لغة درامية قادرة على تصوير الحالات النفسية في أدق حركتها بحيث يعبر عن المواقف التي تهز الجمهور وتستأثر بلبه وتثير شوقه المستمر، فهي لغة قادرة على وصف الحوادث المثيرة والمفاجآت العجيبة وتصوير دوافع الشخصيات وأفعالها تصويراً دقيقاً صحيحاً، لهذا لجأ كتاب المسرح الجزائري أثناء توظيفهم للتراث الشعبي إلى اللغة العامية أي لغة الأدب الشعبي الفلكلوري، هذا الأدب الذي سيظل في أشكاله وصوره برغم تطور الشعوب وازدهارها له طابعه ومجاله، فلا ينبغي علينا بحال من الأحوال أن

نتساءل عن الأصلح في لغة المسرحية "فاللغة العامية تكون أقدر على تسوية بعض الحالات النفسية أو على التعبير عن الدلالات الاجتماعية أو ما يسمونه بواقعية الأداء"(44) والأداء في التراث الشعبي نفسه الذي يستخدم في الدراما والمسرح فأي شكل من أشكال التراث الشعبي سواء كان أسطورة أم حكاية شعبية يتطلب وجود مشاهد أو مستمع ومجموعة من المشاهدين، وشخص أو أشخاص يقدمون هذا الشكل. له هذه الحقيقة البسيطة يمكن لنا أن نلاحظها في استخدامنا اللغة أيضاً، لأنها لكي توجد لابد من وجود متحدث ومستمع(45). نستخلص أن ميل كتّاب المسرح الجزائري في توظيفهم للتراث الشعبي إلى اللغة المحكية، وذلك لأنها أكثر التصاقاً وانسجاماً بوضع الشعب الجزائري ومطابقتها للشروط الفنية في أعمالهم المسرحية. كما أنهم يعتبرون هذه اللغة تعبر عن أدق الحالات النفسية والاجتماعية والسياسية من خلال رؤيتهم الإبداعية. واعتمد هؤلاء الكتاب على اللغة العامية المحكية ليجدوا سهولة في تمرير خطاباتهم وأفكارهم إلى الجمهور.

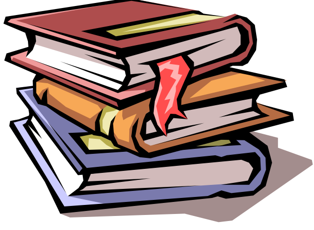
الهوامش:

(1) عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، ط1 سبتمبر 2000 الجزائر، ص، 142.
(2) المرجع نفسه، ص 143.
(3) المرجع السابق، ص 143.
(4) دراسات ونصوص من المسرح الجزائري، ع1 منشورات المعهد الوطني العالي للفنون الدرامية، برج الكيفان جويلية 2000 الجزائر، ص 10.
(*) الآية 22 من سورة الرّوم
(5) محمد زكي العشماوي، دراسات في النقد المسرحي، دار النهضة العربية لبنان 1980، ص 233.
(6) فرحان بلبل، أصول الإلقاء والإلقاء المسرحي مكتبة مدبولي القاهرة 1996، ص 135.
(7) المرجع السابق، ص 136 و137.
(8) فاردب. ميليت جيرار بنتلي، فن المسرحة، تر: صدقي حطاب دار الثقافة بيروت 1986، ص 13.
(9) الأقلام مجلة تصدرها وزارة الثقافة والفنون العدد 8. دار الجاحظ بغداد مارس 1979، ص 67.
(10) توفيق الحكيم مسرحية الصفقة مكتبة الآداب مصر، ص 23.
(11) أحمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره، ص 23.
(12) لخضر بركة سيدي محمد مجلة الثقافة ع1 ص 127.
(13) المرجع نفسه، ص 128.
(14) المرجع نفسه، ص 127.
(15) ولد عبد الرحمن كاكي، القراب والصالحين، ص 12.
(16) الطيب مناد، أثر المسرح الملحمي البريختي، لي أعمال ولد عبد الرحمن كاكي، ص 83.
(17) عبد الستار جواد، لغة الدراما الشعرية الأقلام، مجلة تعنى بالأدب الحديث، ع3، وزارة الثقافة والفنون دار الحرية للطباعة بغداد 1978، ص 25.
(18) ولد عبد الرحمن كاكي، كل واحد وحكمه، ص 6.
(19) لخضر بركة سيدي محمد، مرجع سابق، ص 128.
(20) المرجع نفسه، ص 130.
(21) المرجع السابق، ص 129.
(22) ينظر القراب والصالحين ولد عبد الرحمن كاكي، ص 26.
(23) ينظر لخضر بركة سيدي محمد مرجع سابق، ص 130.
(24) ولد عبد الرحمن كاكي مسرحية القراب والصالحين ص 1.
(25) محمد السيد عيد الاحتفالية في المسرح الاحتفالي ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي وزارة الثقافة مصر 1994، ص 24.
(26) لخضر بركة سيدي محمد، مرجع سابق، ص 67.
(27) ينظر مجلة الأقلام مرجع سابق، ص 67.
(28) Azri, alloula le goual, (diseur) contemporain, conference oran, le 03 aout 1998 p 03.
(29) عبد القادر علولة مسرحية الأقوال، ص 23.
(30) ينظر المسرح الجزائري نشأته وتطوره أحمد بيوض، ص 169.
(31) عبد القادر علولة الأقوال، ص 67.
(32) المرجع نفسه والصفحة نفسها.
(33) عبد القادر علولة مسرحية الأجواد، ص 79.
(34) Azri, Alloula (le goual) diseur contemporain p 06.
(35) ينظر من مسرحيات علولة، مرجع سابق، ص 236.

(36) المرجع نفسه، ص 236.
(37) المرجع السابق، ص 237.
(38) عبد القادر علولة مسرحية اللثام ص 154.
(39) ينظر عبد القادر علولة مسرحية اللثام ص 218.
(40) عبد القادر علولة، كتاب من مسرحية علولة، ص 238.
(41) جمال الدين زعيتر، المسرحي الجزائري الراحل عبد القادر علولة، استشهاد باحث عن الحقيقة، مجلة المسرح ع 42 الجزائر سبتمبر 1996 ص 51.
(42) المرجع السابق، ص51.
(43) المرجع السابق، ص 52.
(44) محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار النهضة مصر القاهرة، 1955، ص 79.
(45) أحمد علي مرسي، مقدمة في الفلكلور ع للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة1995.

فهرس المصادر والمراجع

1. القرآن الكريم، الآية 22 سورة الروم.
2. ولد عبد الرحمن كاكي، القراب والصالحين، ص .12
3. ولد عبد الرحمن كاكي، كل واحد وحكمه، ص.6
4. عبد القادر علولة، الأقوال، ص .23
5. عبد القادر علولة، الأجواد، ص .25
6. عبد القادر علولة، اللثام، ص .30
7. توفيق الحكيم، مسرحية الصفقة، مكتبة الآداب، مصر ص .23
8. أحمد بيوض، المسرح الجزائري، نشأته تطوره، ص .23
9. أحمد مرسي، مقدمه في الفلكلور، القاهرة 1993، ص .27
10. عز الدين جلاوجي، النص المسرحي في الأدب الجزائري، ط1 الجزائر 2000، ص .14
11. فرحان بلبل، أصول الإلقاء المسرحي، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1996 ص .135
12. فارب. ب ميليت بنتلي، فن المسرحية، تر صدقي حطاب، دار الثقافة، بيروت 1982، ص .13
13. محمد غنيمي هلال، في النقد المسرحي، دار النهضة، القاهرة، ص .79
14. جمال الدين زعيتر، المسرحي الجزائري الراحل عبد القادر علولة، مجلة المسرح ع 42 الجزائر 1996 ص .51
15. لخضر بركة سيدي محمد مجلة الثقافة ع1 ص .127
16. عبد الستار جواد، لغة الدراما الشعرية، مجلة الأقلام، بغداد 1978، ص .25
17. محمد السيد عيد، الاحتفالية في المسرح الاحتفالي، وزارة الثقافة، مصر 1994 ص .24
18. الطيب مناد، أثر المسرح الملحمي البريختي، رسالة ماجستير مخطوط جامعة وهران ص 83.
19. Azri, alloula le goule, (diseur) contemporain, conference oran, le 3 aout 1998 p3.



المسرح لتراجيدي والمسرح السياسي

إرث أثينا القديمة

حصة المنيف

إلى جانب الفلسفة والعلوم التي أورثتها اليونان القديمة للبشرية، فإن مدينة أثينا بالذات أورثت الإنسانية إرثين في غاية الأهمية هما المسرح التراجيدي والمسرح السياسي الذي تمثل في ابتداع ما أطلق عليه مسمّى الديمقراطية.

المسرح التراجيدي ما زال يقدم إما بصورته الأصلية على خشبات المسارح في مختلف بقاع العالم أو يستلهمه كتاب المسرح ومخرجوه في معظم أعمالهم الحديثة. أما الديمقراطية التي كانت نتاج مسرح أثينا السياسي فقد بذرت بذورها الأولى في أثينا وأصبحت الآن على لسان الجميع، صادقين كانوا أم كاذبين في طرح شعارها.

بدأت بذور هذين المسرحين في أثينا في فترة واحدة تقريباً، أي قبل حوالي 500 عام. أما ما أعادهما إلى الأذهان الآن بصورة خاصة فهو اكتشاف مسرح ثالث في إحدى ضواحي العاصمة اليونانية أثينا أثناء القيام بحفريات هناك، وقد أثار هذا الكشف حماس المهتمين بالمسرح، وفي حين يتابع علماء الآثار حفرياتهم للكشف الكامل عن المسرح فقد أثار ذلك الحديث مجدداً عن أساطين المسرح اليوناني وكذلك عن تطوّر الأفكار الديمقراطية في مدينة أثينا القديمة.

ثلاثة من أساطين مسرح أثينا يحتلون المرتبة الأولى في هذا المضمار، وقد تتابعوا على مسرحها في غضون فترة واحدة تقريباً وهم "أسخيلوس" و"سوفوكليس" و"يوروبيدس"، وسنستعرض فيما يلي أعمال كل منهم وما قدمه في مضمار تطوّر فن المسرح.

أسخيلوس:

ولد أسخيلوس في عام (525)ق.م، وكتب حوالي تسعين مسرحية لم يبقَ منها إلا ست مسرحيات، وهو يعتبر أبو الدراما الكلاسيكية اليونانية التي لم تكن موجودة من قبل: فقد كانت مشاهد المسرح تقتصر قبله على مشاهد بسيطة يردد خلالها ممثل واحد أبياتاً يشاركه كورس في ترديدها. كان أسخيلوس أول من أضاف ممثلاً آخر، وفجأة أصبح هنالك حديث وجدل وحبكة مسرحية.

أسخيلوس

كتاب المسرح في أثينا كانوا يتبارون في كل فصل من فصول الربيع في احتفال يقدّم للإله "ديونيسيوس" (إله الخمر عند الإغريق)، يخصص في هذا المهرجان يوم واحد لكل كاتب يقوم خلاله بتقديم أربع مسرحيات: ثلاث تراجيديات وكوميديا واحدة هي عبارة عن مسرحية قصيرة ساذجة قد تكون مبتذلة أحياناً الهدف

منها إدخال البهجة في نفوس الجمهور بعد مشاهدته التراجيديات الثلاث بما فيها من مشاهد عنف. كانت المسرحيات تمثل في الهواء الطلق في مسرح ديونيسيوس عند سفح الأكروبولوس (قلعة أثينا) أمام جمهور ضاج وناقد.

الجائزة الكبرى للفائز في هذا المهرجان هي عبارة عن إكليل من نبات اللبلاب، وقد فاز به أسخيلوس ثلاث عشرة مرة من مجموع عشرين مسابقة.

التراجيديات التي قدمها هي عبارة عن ثلاثيات مثل ثلاثية "أوريستيا" (Oresteia) التي أكسبته الجائزة الأولى في مهرجان عام (458) ق.م. في القسم الأول، وهو مسرحية "أجا ممنون" يعود الملك اليوناني بعد أن نهب مدينة طروادة. وبينما كان يستحم تقوم زوجته وعشيقها بتمزيقه إرباً إرباً.

في الجزء الثاني وهو بعنوان "حاملو الشراب" يقوم ابنه "أوريستس" (Orestes) بقتل أمه وعشيقها انتقاماً لأبيه. أما في الجزء الثالث الذي يحمل عنوان "يومينيدس" (Eumenides) فتتم محاكمة الابن بتهمة القتل. وتلعب آلهة الانتقام في الميثولوجيا اليونانية دور هيئة الادعاء، بينما يقوم أبولو (إله الشعر والجمال الرجولي والموسيقا عند الإغريق) بدور محامي الدفاع. أما هيئة المحكمة فتتألف من أثينا (إلهة الحكمة والفنون والصنائع النسوية عند اليونان القديمة) واثني عشر مواطناً.

سوفوكليس:

إذا كان أسخيلوس قد بدّل مسار المسرح اليوناني بإشراكه ممثلاً ثانياً على خشبة المسرح فإن سوفوكليس الذي ولد عام (496)ق.م، أضاف ممثلاً ثالثاً. وقد مكّن ذلك كتّاب المسرح من ابتداع وضعيات أكثر تعقيداً في مسرحياتهم. كان سوفوكليس خصب الإنتاج، شأن أسخيلوس، حيث كتب (123) مسرحية وإن كانت قد فقدت جميعها فيما عدا سبعاً منها. وكان سوفوكليس أوفر كتّاب التراجيديا اليونانية حظاً في مهرجان ديونيسيوس حيث فاز في (24) مهرجاناً من مجموع ثلاثين، وجاء ترتيبه الثاني في المرات الست التي لم يفز فيها بالجائزة الأولى.

أشهر مسرحيات سوفوكليس هي مسرحية "أوديب ملكاً" والتي اعتبرها أرسطو التراجيديا المثالية في المسرح اليوناني. وهي، شأن مسرحية "أوريستيا" لأسخيلوس، تتناول عائلة تجابه عواصف عديدة شديدة الصعوبة. فبعد أن يعلم "لايوس" و"جوكاستا" بالنبوءة التي تقول إن وليدهما الجديد سيقوم بقتل أبيه ومعاشرة أمّه معاشرة الأزواج يأمران أحد الخدم بحمل الطفل إلى البرية وتركه هناك لكي يموت. غير أن زوجين يعثران على الطفل وينقذانه ويربيانه ويطلقان عليه اسم "أدويب".



سوفوكليس

ليس هناك في التراجيدية اليونانية من يهرب من مصيره، فبعد أن يشبَّ أوديب يقتل شخصاً غريباً وقحاً على الطريق دون أن يدري أن هذا الشخص هو أبوه في الواقع. وما يلبث أن يصبح أوديب ملكاً على طيبة ويتزوج أرملة القتيل، وهنا تعاقبه الآلهة على خطيئته حيث تسلّط وباء يضرب المدينة ضربة ماحقة. وحين يحقق أوديب في الأمر يعلم في النهاية مدى فظاعة ما فعل.

تمثل المسرحية أصلاً قصة بوليسية يقوم المجرم

نفسه بدور المحقق والشرطي فيها.

يوروبيدس:

ولد يوروبيدس عام (485)ق.م، وكان يمثل في الواقع الشاب المتمرد المستعد للمغامرة حيث صدم شعب أثينا وكسر جميع القواعد. اتهمه النقاد بالعديد من الأمور بما فيها مقت النساء، وازدراء الآلهة اليونانية، وتصوير أبطاله بصورة لا تنمّ عن البطولة وبالتالي كتابة مسرحيات غريبة معقّدة.

لاشك بأنّ يوروبيدس يمثل أكبر كتّاب التراجيديا اليونانية حداثة وواقعية، وقد تميّز بدقة تحليلاته النفسية وبإدخال عناصر ومشاهد دنيوية في ثنايا الدراما التراجيديا الرفيعة. ربما كانت أعظم مسرحياته هي مسرحية "رفيقات باخوس في رحلاته للشرق" حيث يرفض فيها الملك "بنثيوس" (Pentheus) الإيمان بقداسة الإله ديونيسيوس (إله الخمر).

غير أن هذا الملك يعاقب عقاباً مرعباً بسبب شكوكه العنيدة هذه حيث تقوم أمه بتمزيقه إرباً إذ إنها تصبح من أرشد مناصري الإله ديونيسيوس تعصباً.

كتب يوروبيدس أكثر من تسعين مسرحية بقيت منها حوالي العشرين. وعلى الرغم من نبوغه فقد كان أكثر عنفاً في تحدّيه للمعتقدات السائدة من أن يتقبله رواد المسرح اليوناني، وبالتالي فهو لم يفز بالجائزة الأولى لمهرجان ديونيسيوس إلا أربع مرات كانت واحدة منها بعد مماته.

في الختام: وبعد هذا الاستعراض للأعمال التراجيدية لثلاثة من أساطين المسرح اليوناني فد نتساءل، من يفوز في نظر نقاد المسرح بالجائزة النهائية الكبرى لمهرجان ديونيسيوس؟

يوروبيدس

لاشك بأن هذه الجائزة ستكون من نصيب سوفوكليس حيث فاز فيها، كما أسلفنا، أربعاً وعشرين مرة، وجاء ترتيبه الثاني في الست الباقية منها. يضاف إلى ذلك أن فيلسوف اليونان الأكبر أرسطو وصف مسرحيته "أوديب ملكاً" بأنها أفضل التراجيديات الإغريقية.

الدراما السياسية الأثينية:

إذا كان هذا هو تاريخ الدراما المسرحية في أثينا الإغريقية، فما هو تاريخ الدراما السياسية التي تمثل الإرث الأساسي الثاني الذي ورثته البشرية منها؟

بطلة هذه الدراما هي الديمقراطية التي يتغنى بتبنيها كل من هبّ ودبّ في هذه الأيام. فكيف بذرت بذور هذه الديمقراطية؟

في القرن السابع قبل الميلاد كانت أثينا تخضع لحكم طبقة أرستقراطية مستبدة أطلق عليها تعبير "البتريد" (eupatoide) وهم طبقة الأرستقراطيين الوراثيين. كانت تتألف هذه من فئة صغيرة من الملاك الأغنياء تسيطر على الميدانين الاقتصادي والسياسي في أثينا. وكان الأمر يصل بهذه الطبقة في بعض الأحيان إلى بيع عائلات برمتها كعبيد إذا ما أخفقت هذه العائلة في سداد ديونها.

أخذ فقراء أثينا في النهاية يطالبون بإدخال إصلاحات، وكان مطلبهم أولاً نشر القوانين التي تحكم مدينتهم بحيث يصبح كل فرد على علم بهذه القوانين. استسلمت الطبقة الحاكمة لذلك وطلبت من أحد أرستقراطييها، واسمه دراكون، أن ينشر مجموعة قوانين أثينا كما كانت تنص عليه في عام (621)ق.م، كانت هذه القوانين شديدة القسوة بحيث إن تعبير "دراكوني" ما زال يستعمل حتى الآن لوصف القوانين التي تبدو قاسية.

مثل هذه الأحوال كانت تؤدي في مدن إغريقية أخرى إلى ظهور قادة طغاة يستلمون السلطة عن طريق القوة وإن كانوا يتمتعون بشعبية في هذه المدن

في بعض الأحيان. غير أن هذا الوضع في مدينة أثينا أدّى إلى علو نجم "سولون". كان هذا أيضاً من الطبقة الأرستقراطية، ولكنه استنكر حكم طبقة الأرستقراطيين بالوراثة واتّهم هذه الطبقة بالخداع والجشع. وقد تسلّم في عام (594) ق.م منصب "الأرخون" (أي الحاكم الأول في أثينا القديمة) وشنّ حملة إصلاحات في المدينة حيث أطلق سراح أولئك الذين اعتبروا عبيداً لعجزهم عن سداد ديونهم. وقد جعل من هذه السياسة، أي تحويل الناس إلى عبيد بسبب ديونهم، سياسة غير شرعية. كما قسّم سولون المجتمع الأثيني إلى مجموعات شرعية لكل منها حقوقها وسلطاتها. وعلى الرغم من أن طبقة الأثينيين الأغنى فقد ظلت تتمتع بالنفوذ الأكبر غير أن جميع المواطنين منحوا حقوقاً معينة بما في ذلك حق المشاركة في انتخاب الأرخون (الحاكم الأول).

لم يقم سولون ديمقراطية فعلية ولكنه مهد الطريق لإقامتها. وقبل إتمام إصلاحاته أخذ الكثيرون من مواطني أثينا يطالبونه بأن يصبح حاكماً مستبداً. ولكن سولون أظهر براعة أسطورية في إدارة شؤون الدولة حيث طلب من جميع المواطنين بأن يقسموا بأن يحافظوا على إصلاحاته، وبعد ذلك غادر المدينة التي خدمها بهذا الأسلوب المتميز.

التزم سكان أثينا بالقسم بالمحافظة على الإصلاحات، ولكن هذا الالتزام لم يستمر طويلاً إذ سرعان ما أقدم أحد حلفاء سولون، واسمه "بايسستراتوس" (Peisistratus)، على استلام السلطة كحاكم مستبد حتى قبل وفاة سولون. شهدت أثينا في عهد هذا الحاكم ازدهاراً ورفاهاً لمدة عقدين من الزمن، ولكن دونما إجراء المزيد من الإصلاحات. غير أنه بعد وفاة هذا الحاكم وإبعاد ابنه إلى المنفى برز أرستقراطي آخر هو "كلايسثينس" (Cleisthenes) لكي يقف إلى جانب الشعب ضد حكم القلة.

بدأ هذا الحاكم ومواطنوه في عامي (508 و507) ق.م سلسلة من الإصلاحات التي من شأنها إحلال الديمقراطية في أثينا. فقد نظموا المدينة بتقسيمها إلى ديمات (وهي وحدات من التقسيم الإداري في بلاد اليونان) وذلك على أساس كيانات جغرافية أو دوائر انتخابية بدلاً من تقسيمها على أساس الوراثة. وكان ممثلون عن هذه الديمات يختارون كأعضاء لمجلس الخمسمئة الذي يضع برنامج العمل السياسي للمدينة.

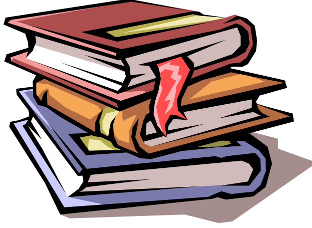
كانت هذه ديمقراطية مباشرة وإن لم تكن عبارة عن جمهورية. كما كانت هناك جمعية تضم جميع المواطنين تجتمع بصورة دورية. أما الممثلون لمجلس الخمسمئة فلم يكن يتم انتخابهم بل يتم اختيارهم عن طريق القرعة التي تجري كل سنة، وهذا يطبّق أيضاً على هيئة المحلّفين التي تضم ما يتراوح بين عدّة مئات وعدّة آلاف من المواطنين.

على وجه الإجمال كان من الواجب في ظل ديمقراطية أثينا هذه أن يتم إعداد جميع المواطنين الأحرار المولودين في المدينة والذين هم في سن الخدمة العسكرية لكي يحكموا أنفسهم بأنفسهم.

هذه إذن هي الدراما المسرحية والدراما السياسية كما أورثتنا إياها مدينة أثينا القديمة. فهل عملنا على تقدمهما أم على تخريبهما بعد مرور ما يقارب ألفيتين ونصف ألفية من السنين؟

عن جيفري فيل
وستيف سامبسون
شبكة نوليدج نيوز

الجوقــة فــي المســرح الإغريقي ... لماذا؟



زكريا كرباج

إنّ مفهومَ الجماعة، قياساً إلى ممارسة الطّقس الدّيني، على سبيل الاختيار، لا على سبيل الحصر؛ لقديمٌ. طقس بدوره، متعدّد الجوانب من ناحية أسمائه ومن ناحية الشعوب التي تقيم أشكاله المختلفة.

مفهومُ الجماعة عند الإغريق، هو صورةٌ أولى عفويّةٌ.. ثم هو صورةٌ متبدّلةٌ من خلال ما هو اجتماعيٌّ ودينيٌّ معاً. هو صورةٌ أولى بشريّةٌ، لما عُرِف عندهم تاريخيّاً بالجوقة.

من الجماعة، من مفهومها، إلى الجوقة، يعني باختصارٍ شديدٍ: من الطّقس إلى المسرح. بديهيٌّ.. ليس كلُّ ما هو طقسٌ، يذهب إلى المسرح. وليس كلُّ ما هو مسرحٌ يأتي من الطّقس.

هي علاقةٌ بين ذاك وذاك فقط. لتبيّن في معرض ما تبيّنه.. كم هو هامٌّ، ما هو تاريخيٌّ، ما هو جذريٌّ في عمليّة إنبات تلك الثمرة التي كنتُ أتمنّى أن تُسمّى، لأسبابٍ لا مجال لذكرها الآن غيرَ الجوقة، لكنّها هكذا سُمّيت.

1 ـ إنّ من أهمّ مبرّرات وجود الجوقة، هو ما تختزله من تأثيراتٍ إيجابيّةٍ ناجمةٍ عن مفهوم الجماعة الممارسةِ لأحوالَها الطقسيّة. مع هذه الجماعة بدأت فنونٌ من جهة الكلام كالشعر، وفنونٌ من جهة الحركة كالرّقص.

بدأت وتطوّرت إلى أن وصلت إلى نوعٍ هامٍّ في الإيقاع والإنشاد في آنٍ، أُطلق عليه اسم الديثرامب (الأمدوحة)، في نهايةِ القرن السابع قبل الميلاد(1).

إن إخراج هذا النوع من التعبير الأدبي ـ الحركي، من مكانه الّذي أُعِدّ فيه أصلاً، في بلاد الدوريّين في الشمال؛ من مكانه الديونيسيّ. ليُمارَس فيه كفنٍّ مهّد لقيام التراجيديا مسابقةً، أوّل مرّةٍ في أتيكا، عام 538 قبل الميلاد.

عند ذلك، استُفيد من دور الجوقة. استفادة كأنّها جوابٌ أوّلٌ على سؤالٍ.. لماذا هي(2)؟ لتعطيَ.. أي إنّ وجودها سيساهم في بناء تقنيّة العرض المسرحي كما سنرى.

يبدأ عملها في مشاركتها في تقسيم ذلك العرض إلى وحداتٍ فنيّةٍ، خاصّةٍ ومترابطةٍ. عند دخولها، تكون المقدّمة قد انتهت. مقدّمة ممهِّدةٌ، سواءٌ أكان التمهيد مونولوغاً أم ديالوغاً (حواراً).

دخولُ الجوقة، وقفاتُها، غناؤها، علاقاتها النفسيّة والحِواريّة، مع رئيسها، مع الممثِّل، ثم خروجها.. كلُّ هذه الحالات، جعل من تلك التقنيّة تقسيماً دقيقاً.

تقسيمٌ يكاد يكون واحداً على صعيد التراجيديا. على صعيدها، لأنّه سيحدث بعض الاختلاف في تلك التقنيّة. في ما يتعلّق بالكوميديا، في ما يتعلق أيضاً بالمسرحية الساتيريّة(3).

2 ـ إذا كان وجود تلك الجوقة، قد ساعد على الوصول إلى تقنيّةٍ لذلك العرض المسرحي؛ فإن وجودها قد ساعد أيضاً على القيام بما يمكن أن يُسمّى؛ كيفيّة عملها. خاصّةً أنّ هذا العمل، قد كان يأخذ بالحسبان ـ ممّا يأخذه ـ وجودَ الممثّل وعدد الممثّلين المحدود، الذي كان بدوره، أي هذا العدد، يستند إلى ظرفيّةٍ تاريخيّةٍ وإلى حاجةٍ فنيّةٍ معاً.

كيفيّةٌ تنبع من وسائل أساسيّةٍ تسلكها، كالحوار والغناء وسواهما. وسائل من خلالها، ترتبط بالحدث الذي كان يجري أمامها. لتصبح جزءاً عضويّاً منه. فهي تسأل وأحياناً تجيب. تسأل رئيسها، تسأل هذا الشخص أو ذاك. ملكاً كان أم عرّافاً.. أم غيرَ ذلك مِمّن كانت تشاركهم ذلك الحدث.

عضويّتها، تتجلّى في تغيير مهامها، حسب مقتضى الحال. "... ولكن هذا كريون ملكنا الجديد.. ليقبل... فإنّ أمراً منه قد جمعنا الآن، ليؤلّف منا مجلس شوراه من جماعة الشيوخ"(4).. إلى غير هذه المهمة، أو إلى غير هذا الموقف.. لتمثل أهالي مدينة ثيبة.. بعد أن مجّدت النصر الذي أحرزته بقادتها، كما أعلنت، أمام الزعماء السبعة الّذين أتوْا غازين.

ترتبط بالحدث فتُغْني العرض. تغْنيه بما تروي، فينتقل المشاهد إلى الماضي.. بما تعلّق أو تسأل أو تجيب، فيحيا المشاهد لحظة العرض الرّاهنة.. بما تتنبأ به، فينتقل إلى المستقبل.

إنّ كلّ فعلٍ منها، يُغْني العرض ليتعمّق مستويان هامّان. أوّلهما ما يجري داخل العرض ذاته. ثانيهما ما تجري فيه، مِن علاقةٍ حيويّةٍ جدّاً فيما بين هذا العرض وجمهوره.. من علاقةٍ، قد تكون إحدى أهمّ ميزات المسرح الإغريقي.

3 ـ الجوقة.. يُستعانُ بها لتأسيس تقنيّةٍ لعرضٍ مسرحيٍّ، من مقدّمةٍ وعرضٍ وخاتمة. يُستعانُ بها لتحقيق وظائفَ في ذلك العرض.. من تعليقٍ على حدثٍ، وغيره مِمّا ذُكر سابقاً. ثم يُستعان بها لتطوير تلك التقنيّة وتلك الوظائف معاً(5).

ألاَ إنّها تُبرز العنصر الدرامي، العنصر التأثيري الذي يمكن أن يُقدَّم للمتلقيّ. تُبرزه من خلال تقاطع عناصر تلك التقنيّة نفسها. إنّ وجودها.. من شعرٍ من رقصٍ وغناءٍ، من تغيير مشاهدَ؛ ليس ذا مستوى واحدٍ. بل كما نراه متعدّداً. إنّ الجوقة هنا.. كأنّها تأتي لتختار ما يريده العرض.. ما يريده من غايةٍ(6).

ومِمّا يدعم اختيارها.. بالأصل ويدعم وجودها، هو الحاجة إلى تحويل الأدب إلى محاكاةٍ جديدةٍ، إلى فنٍّ آخرَ.. إلى المسرح. لذلك هي، تلجأ إلى وسائلها أيضاً، إلى أن تضخّم المكان المسرحي، ليصبح مكاناً أشملَ، إلى الإيهام بما يحدث. بكلمةٍ.. تلجأ إلى أشياءَ، هي متخيّلةٌ، نعم. لكنّ دلالاتها، هي واقعيةٌ.

4 ـ الجوقة.. لماذا؟ تساؤلٌ يحاول أن يكشف مبرِّرَ ما تفعله. إذ إنّها تعبيرٌ عن منحيْين أساسيِّيْن: منحاها الطبيعي، ذلك البدئيّ الطقسيّ، منحاها الجديد، ذلك الوظيفيّ المسرحيّ.

إذاً هي لم تُختر. إنّما الّذي اختِير، هو فعلٌ فنيٌّ حُمِّلتْ إيّاه. عند القول، تلجأ إلى وسائلها، إنّما يعني أن تلجأ إلى التقنيّة. سواءٌ أكانت بالمعنى الكمّي، إن صح التعبير، أي نسبة وجودها في العرض المسرحي؛ أم بالمعنى الكيفي، أي ما تُعبّر به وعنه من خلال هذه النسبة.. زماناً ومكاناً.. عنصريْها الهاميْن جدّاً.

إن أهمية تلك الوسائل، ، بما تضع أمامها من تخيّلٍ، ثم كما قلت.. من دلالاتٍ واقعيّةٍ، الوسيلة، التخيّل، ثم الواقع، تعاقب يهدف إلى أن يظلّ هناك غنىً.. داخل العرض وفي ثنايا تعبيره.

هذا ما يفسّر لنا بالضبط مدى الحاجة إلى الجوقة من حيث هي بنيةٌ خاصّةٌ هامّةٌ. من حيث هي ثانياً أو آخِراً.. بنية مشاركةٌ في البنية المسرحيّة الأوسع.

5 ـ من جهة داخل العرض، لا يُكتفى مثلاً بتضخيم المكان.. بجعله هامّاً، لا يُكتفى بما تخلقه، كما ذكرت، من التوهّم. إلى ذلك، نجدها تبني كمّاً من الحالات. إنّها تختصر في المشهد. إنّها لا تقبل أيّةَ شخصيّةٍ. إنّها تقبل مثل أوديب، كريون، سواهما من شخصيّاتٍ تحمل معاييرَ تحمل نموذجيّةً.

من جهة ما يتعلّق بما يُعبّر العرض عنه؛ نجد أنفسنا، منطلقين بالطبع من النصّ ومن تخيّلنا لعرضه.. نجدها أمام مستويات من القراءة. أغاممنون؟ دوافعه؟ كليتمنسترا؟ مستويات عدّة بل كثيرة.

هل لهذه المستويات من جوهرٍ؟ نعم. هنا نجد أنّ الأسطورة بالعام.. بما تحمل من مضامينَ، لا تتحوّل فقط إلى تأليفٍ جديدٍ عبر النّص. بل تتحوّل إلى أن تُناقَش. إلى أنْ تُجابَه ـ ذلك هامٌّ جدّاً ـ أمام الجمهور بقوّةٍ. إنّها تتحوّل إلى كائنٍ.. إلى قوةٍ حيّةٍ، تعيش الآنَ الظرفيَّ المسرحيَّ بشقّيه.

من يقوم بتحويلها؟ لا شك أنّ هناك غيرَ فعلٍ، تحويلٌ قد يبدأ من المنظر المسرحي.. إلى الممثّل.. إلى غيرهما. لكنّ القوة الهامّة في ذلك، هي الجوقة.. تبعاً لما رأينا من دورها ومن خصائص عملها.

هي الجوقة الّتي تُسهم بالقسط الفعّال في تحويل، ليس الأسطورة فحسب، بل العرض المسرحي برمّته إلى مُعاصَرَةٍ.. إلى مفهومٍ ذي علاقةٍ، قبل كلّ شيءٍ؛ بالمدينة(8). إلى مفهومٍ، من هذه الزّاوية، من هذه العلاقة، هو تطوّرٌ هامٌّ بحدّ ذاته.

6 ـ إنّ مدخل الجوقةَ إلى المسرح، هو من القوّة الّتي تدعونا إلى أن نقف أمام فعلها ذي الأثر الإيجابي الكبير.. أن نقف أمامه.. متأمّلينَ إيّاهُ. بل إنّه من العسير أن نفصل، كما لوحظ، بينه وبينها.

إلاّ أنّها بمسارها ـ لم تكن واحدةً بعد اسخيلوس، وبعد سوفوكليس ـ بدأت تضعف. حتّى إنّه يُميّز بين كلاسيّةٍ قديمةٍ وغيرِها حديثةٍ داخل المسرح الإغريقي نفسه، اعتماداً إلى حدٍّ كبيرٍ، على دورها.

إن دورها فيما هو يضعف، يتزامن مع المسرح نفسه.. فيما تغادره عواملُ ازدهاره الّتي عرفها بعامّةٍ في القرن الخامس قبل الميلاد، إبّان ظاهرة المدينة ـ الدولة. إبّان ما كانت تتمتّع به من ديمقراطيّةٍ نسبيّةٍ.

دورها يضعف.. فيما كانت حال المعيشة الاقتصاديّة تتقهقر. مِمّا عكس سلباً على تأمين الجانب المادّي المعيش للجوقة نفسها، دورها يضعف.. فيما كان دور المواطن يتراجع على غيرِ صعيدٍ. ولا سيّما على صعيد وعيه الاجتماعي السياسيّ.

إنّ مشاركتها وتأثيرها يَخفّان، سواءٌ من حيثُ عددها أم من حيثُ حجم ما يقدّمه ذلك العدد. كما هو معروفٌ.. من خمسين شخصاً في الأمدوحة، إلى أربعةٍ وعشرين شخصاً في الكوميديا، إلى ما بين اثني عشَرَ وخمسة عشَرَ شخصاً في التراجيديا. يخفّان، ليُحْصَر دورُها في فواصل، يصبحُ همّها أنْ تقترب نحو اللّهو.

تعقيب:

أمّا ما يقال: إنّ زيادة عدد الممثّلين لمِن الأسباب الّتي أدّت إلى تراجعها؛ فلا أعتقد أنّ ذلك دقيقٌ. بالطّبع ثمّة علاقةٌ هامّةٌ بين معنى هذا العدد

وبينها؛ لكنّها ما كانت لتصاب بما أُصيبتْ به، لولا تلك الأسباب الّتي ذكَرت.

إنّ الجوقة في المسرح الإغريقي، ظهرتْ ـ كما بُيّن ـ بفعل عواملَ، وتراجعتْ بفعل عواملَ. إن فقدانُها يحصل بما يمكن أنْ تحمله من دورٍ، تنعكس فيه ظروفٌ معيّنةٌ، كالزمان وغيره، من دورٍ وظيفيٍّ خلاّقٍ بالمسرح، بالعام.. فقدانها مِنْ هذا المنظور.. أليس خسارةً؟

الهوامش

(1) مِمّا يحوي عن المسرح الإغريقي.. "الشعر الإغريقي"، كتابٌ، من تأليف د. أحمد عثمان. عن عالم المعرفة، الكويت ـ 1984.

(2) هذا المقال... يظلّ في سياق الجواب.. عن سؤالٍ: لماذا؟

(3) هي قريبةٌ من التراجيديا.. إلاّ أنّ أفراد الجوقة فيها.. كل واحد منهم. يرتدي لباساً، يُظهر له أرجلَ الماعز وذيلَ الحصان.

(4) في نهاية الظهور الأوّل للجوقة.. من مسرحيّة: "أنتيجونا".

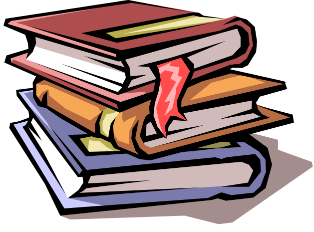
(5) إنّ "فنّ الشعر" لـ أرسطو ـ خاصّةً ما يذكره في جزئه الثاني عشر عن الجوقة ـ يساعد على تفهّم مبرّرها وعلى تفهّم عملها.

(6) المسرحية السابقة "أنتيجونا". "سوفوكليس" ترجمة طه حسين ـ مثال؛ يبيّن كما هو واضحٌ دورها الجماعي.. وكم هو مؤثّر.

(7) ذلك في سياق "ثلاثية الأوريستيا".. "أيسخيليوس".. خاصّةً في مسرحيتها الأولى: "أغاممنون".

(8) مِمّا يُستفاد منه.. نظرات "رولان بارت" إلى المسرح. منها كتابه: "مقالات نقدية في المسرح" ترجمة د. سها بشور. من منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية. دمشق ـ 1987.

ألكسندر أستروفسكي والظواهر الاجتماعية الأخلاقية



د. غالب سمعان

كان الكاتب الروسي الواقعي ألكسندر أستروفسكي (1823 ـ 1886) Alexander Ostrovsky أول من رفد الأدب في بلاده، بعدد كبير من المسرحيات، في الوقت الذي كانت فيه الكتابة المسرحية في بداية طريقها الإبداعي، ولقد تركز اهتمامه على إقامة مسرح قومي تقدمي، يهتم بالإنسان وقضاياه الاجتماعية والأخلاقية، ومن ثم فإنه آثر الانتماء إلى الحركة الواقعية Realism في الأدب، واعتبر الفن المسرحي أداة قادرة على تطوير الحياة، ومناحيها المختلفة، وعلى إصلاح الثغرات الموجودة في النظام الاجتماعي، ينبغي للأدب أن يتبناه، ويحمله على عاتقه، جعله يرفض، إلى جانب كتاب آخرين في بلاده، المذهب الطبيعي Naturalism الذي يقرر أن للبيئة الاجتماعية والعوامل الوراثية، دوراً حاسماً في تشكيل الأفراد، وفي صوغ تصرفاتهم وأفعالهم، أي أنه يؤمن بالحتمية، وينفي الإرادة الحرة، ويسعى إلى تطبيق النظريات العلمية على السلوك الإنساني. وكانت الحركة الواقعية قد ازدهرت رداً على إمعان الحركة الرومانتيكية في الذاتية، وارتباطها الوثيق بالمثال الأخلاقي الجمالي الأعلى، وتجاهل العرض الأمين للحياة، والواقعية التي توقفت كثيراً عند الطبقة الوسطى، لم تتجاهل القيم الأخلاقية الضرورية للنهوض بالحياة، ولم تعترف كالحركة الطبيعية بأن أفعال المرء هي ثمرة عوامل غريزية وانفعالية، أو اجتماعية واقتصادية، لا سلطة له عليها. وفي مؤلفاته المسرحية قدم ألكسندر أستروفسكي توصيفاً تفصيلياً لطبقة التجار، التي يحاول أفرادها، في كثير من الأحيان، الإثراء بأساليب غير مشروعة، بالإضافة إلى توصيفه لطبقات اجتماعية أخرى، وأهمها طبقة الموظفين، وذلك في مسرحيته الهامة التي حملت عنوان (وظيفة مربحة)، وفيها يدور صراع بين فئة لا تكتفي بالراتب الذي تتقاضاه لقاء عملها، بل تتبنى فلسفة حياتية نفعية تتقبل الرشوة، وتسعى جاهدة إلى جمع المال، والتمتع بالمناصب والرفاهية، والتبرج الاجتماعي، وهي تعتبر الرشوة نوعاً من العرفان بالجميل والامتنان، وتحاول التصرف بحنكة ومهارة، فلا تتمادى في غيها تمادياً منكراً، أي إنها تعمل على زيادة رصيدها من المال بأسلوب غير مشروع، وتدريجي في الوقت نفسه، وهي تربط بين الذكاء والغنى، لا بل إنها تعتبر أداءها الذي يمكنها من اكتساب المال، والتمتع بالحياة، والاستحواذ على المناصب العليا، أداء عبقرياً تماماً، وهذه

الفلسفة الحياتية النفعية يمثلها في المسرحية فيشنيفسكي، ومعاونه يوسف، وبيلاغوبوف الذي اقتنع بقيمهما، وتصوراتهما عن الحياة والسعادة، وعن كيفيات الحصول على المال، والوصول إلى المكانة الاجتماعية، عن طريق الرشاوى، ولدى هؤلاء الثلاثة يعثر القارئ على أقوال تتصف بالوقاحة، وتمتدح الاحتيال والغش.

وبالقابل يصور لنا الكاتب مجموعة من الموظفين العاديين، الذين يصطدمون بالواقع المر، ويعجزون عن احتمال المصاعب التي تعترضهم، فالفاقة تلتصق بهم، ولا يقدرون على الفكاك من أوضاعهم البائسة، أو على تعديل طبائعهم الأخلاقية، وتبني فلسفة نفعية تعتبر الاختلاس والرشوة عملاً مشروعاً وذكياً، ولا غبار عليه، وهؤلاء يمثلهم البطل المثقف جادوف، الذي يتصدى بكل قواه، للمبادئ الأنانية النفعية، ويرفض الفرصة المتاحة أمامه، والتي يقدمها له خاله فيشنيفسكي، بالإضافة إلى زميله المدرس ميكين، الذي يتخلى عن الحب، ذلك الحق الطبيعي والضروري، ويحيا حياة بائسة لأنه لا يملك المال الكافي، الذي يمكنه من إعالة الأسرة، وداسوجيف أيضاً الذي يتعلم ويختص بالمحاماة، ويقبل القيام بأعمال غير شريفة تماماً، تحت وطاة الحاجة، دون أن تتكون لديه القناعة بصواب أفعاله، أي إنه يحيا بطريقة تخالف قناعاته، وليست كمثلها حياة فيشنيفسكي وأعوانه، الذين يحيون حياة قائمة على مبادئ نفعية، ويعتقدون أنها المبادئ الصائبة والعبقرية معاً. وثمة فارق كبير جداً، بين المواقف التي يمكن رصدها في السياق الحياتي العادي، ومواقف المفكرين والأدباء الذين يحتكمون إلى بصائرهم، وينفرون من المبادئ التي يتبناها الكثيرون، سعياً وراء منافعهم الخاصة، دون أن تكون لديهم القدرة على إنماء حياتهم وتطويرها من الداخل، فالكاتب الروسي الآخر ليون تولستوي **Leo Tolstoy (1828 - 1910)** يدعو في مؤلفاته، إلى الالتزام بالقيم الأخلاقية، والتنكر للدوافع الأنانية النفعية المسؤولة عن السوءات التي تحفل بها الحياة الواقعية، وفي هذا السياق انتقد القيم المادية التي ارتكزت عليها الحياة في الغرب الأوروبي، وهاجم المال وشروره، والفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه (1844 - 100) **Friedrich Nietzsche** يحن في خاطرته التي حملت عنوان "العودة" والتي أوردها في كتابه الإشكالي (هكذا تكلم زرادشت)، إلى العزلة، وينفر من الآراء المبتسرة، ويرى أن كل غني بماله فقير بعقله، وأن أغرب ما يلقاه المرء أن يكون في السرقة سعادة أكثر مما في الأخذ، وأن يكون في الأخذ سعادة أكثر مما في العطاء. ومن الناحية الظاهرية يبدو أن نمط الحياة الذي يقوده فيشنيفسكي، يحقق الظفر والغلبة على ذلك النمط الذي اختطه لنفسه جادوف، وزملاؤه من الموظفين العاديين الشرفاء، غير أن الحقيقة خلاف ذلك، فأولئك الذين يتصفون بالغنى الداخلي، والقادرون على الارتقاء بذواتهم، هم الذين ينتصرون دائماً، والناس لا يعتقدون بالرغم من كل شيء، بغير المبادئ والقيم الأخلاقية الشريفة، وإن أقدموا على تجاوزها، والتنكر لها.

وفي إيطاليا اعتبر الشاعر والمفكر الإيطالي المتشائم جياكومو ليوباردي **Giacomo Leopardi (1798 - 1837)** أن الحياة تحفل بالصراع، بين فئة الشرفاء، وفئة أخرى يمثلها غير الشرفاء أو الأوغاد، وعندما ترك موطنه وأقدم على زيادة روما، فوجئ بالضآلة التي يتصف بها أولئك القاطنون فيها، وباهتماماتهم الحياتية

الهزيلة، واعتمادهم على النفاق والغش في تصريف شؤونهم الحياتية، وبالرغم من اعتقاده بأن الأخلاق والعدالة والسعادة تنتمي إلى مملكة الأوهام، فإنه انطوى على الخلق الشريف، إلى حد عظيم، وهو أمر ساهم في عرقلة أي مسعى يقوم به بقصد مقاربة السعادة، والوصول إلى القدر الذي يستحقه أمثاله من العباقرة منها، وفي واحدة من محاوراته يقرر أن النفس العظيمة غير قادرة على انتزاع نصيبها من السعادة، وأن سمو أخلاقها ونبلها كثيراً ما يعترض سبيلها، على أنها تحظى باحترام الأجيال اللاحقة، وتكريمها لها، وكمثله سعى الشاعر العربي الكبير أبو العلاء المعري (973 ـ 1058) إلى اكتساب المجد، عن طريق الانطواء على الفضائل الأخلاقية، والاتصاف بالشرف والنبل، واعتقد أن الغنى الداخلي أثمن بكثير من الغنى الخارجي، الذي يترافق مع بنيان أخلاقي هزيل، وغير مكتمل، وفي قصيدته التي رثى بها جعفر ابن علي بن المهذب، يرى أن قيمة الرجل الشريف تبرز جلية لدى التعرف إلى نقيضه الرديء، وأن ما يبقى من المرء بعد وفاته إنما هو أفعاله، وليس ممتلكاته:

والشيء لا يكثر مداحه
إلا إذا قيس إلى ضده
لولا غضا نجد وقلامه
لم يثن بالطيب على رنده
ما رغبة الحي بأبنائه
عما جنى الموت على جده
ومجده أفعاله لا الذي
من قبله كان ولا بعده
لولا سجاياه وأخلاقه
لكان كالمعدوم في وجده

وبالطبع فإن اتصاف المرء بالنبل الأخلاقي، وعدم إمكانية التراجع إلى الوراء، يجعله يواصل ارتقاءه وتعاليه الذاتي باستمرار، وهي ظاهرة بارزة لدى ليوباردي في بعض من محاوراته كتلك التي حملت عنوان "بين الطبيعة وإحدى النفوس" ولدى المعري في قصائده الفخرية تحديداً. وفي السياق ذاته، انطوى الشاعر العربي الآخر أبو الطيب المتنبي (915 ـ 965) على النبل والشرف، واتصف بالقدرة على الارتقاء الدائم، ولدى عودته إلى العراق بعد انتقاله من حلب إلى مصر وارتحاله عنها، كان قد اكتسب خبرات حياتية عظيمة، ومعرفة بطبائع الناس، والنواقص التي لا يقدرون على النأي بذواتهم بعيداً عنها، وهذه المعرفة جعلته على دراية اعمق بحقائقه الرفيعة، وهو أمر دفعه إلى الاعتداد بنفسه أكثر فأكثر، والتقليل من شأن الناس في زمانه، والاستهانة بهم، وهذا كله ترافق مع ارتقائه إلى أقصى درجات السمو السيكولوجي الأخلاقي، وكمثله فإن الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه الذي اعتنق فلسفة قائمة على التعالي الذاتي الموصول، ينأى بنفسه في بعض خواطره، عن الطبائع البشرية التي تنطوي على الصغارة، وكل ما هو رديء، ليتمكن من تجاوز حالة الاشمئزاز التي ألمت به، وليظفر بالنقاء والغبطة، وإلى ذلك فإنه يستهزئ بالسعادة التي يتمتع بها غير القادرين على تطوير ذواتهم وإنمائها، استهزاء عظيماً.

على أن الموظف جادوف نموذج عادي، وليس ذلك الرجل العبقري القادر على مواجهة أعدائه، الذين يحفل الواقع الحياتي بأمثالهم، على نطاق واسع، وفي المسرحية يتزوج الفتاة الرقيقة بولينا، على حين تتزوج أختها يولينكا الموظف بيلاغوبوف، وتنعم معه بالثراء والرفاهية والتبرج، وتحيا حياة أرستقراطية نبيلة، فلا يشغلها أمر غير الاهتمام براحتها،

وبظهورها البارز من الناحية الشكلانية الخارجية، في المحافل الاجتماعية، وهي تعتبر حياتها نموذجاً للحياة المثلى، وإلى جانبها تقف والدتها كوكوشكينا، مؤيدة مواقفها، وكلاهما ترثي مصير بولينا التي تعاني من العذاب والفاقة والبؤس والملل، مع جادوف الذي رفض الرضوخ أمام الإغراء الذي قدمه له خاله فيشنيفسكي، في بداية أمره مع الحياة الواقعية، غير أنه تراجع عن مواقفه أمام إصرار زوجته الشابة على هجرانه، إن لم يعد إلى كسب المزيد من المال، الذي يمكنها من العيش بطريقة مماثلة لتلك التي تمكنت أختها من إدراكها، بفضل المال الذي يحصل عليه زوجها بيلاغوف بوسائل غير شريفة. ومما تطرق إليه الفيلسوف الألماني

آرثر شوبنهاور **Arthur Schopenhauer (1788 – 1860)** في تأملاته طبيعة المعاناة، التي تثقل كاهل الناس في السياق الاجتماعي، لينتهي إلى حقيقة مفادها أن الملل هو الآفة التي تتخبط في أوحالها الطبقة الأرستقراطية، والفاقة تلك الآفة التي تقبض على أعناق البسطاء العاديين، ومع ذلك فإن طبيعة حياة بولينا تجعلها تستشعر، بالإضافة إلى الفاقة، الملل القاتل، الذي هو حالة لا تعترف يولينكا بوجودها في حياتها، وإن كانت التقديرات تؤكد إمكانية ظهورها بالحدة التي يمكن توقعها، وكآرثر شوبنهاور اعتقد الأديب الإنكليزي توماس هاردي **Tomas Hardy (1840 . 1928)** بأن الإرادة اللاعقلانية هي التي تحرك الكائن البشري وتحفزه، دافعة إياه إلى الكفاح في الحياة بطرائق متنوعة، وكنتيجة منطقية لحالة المعاناة القائمة في حياة الناس، امتدح عاطفة الشفقة حيال الآلام التي تستهدف لها حياة الإنسان ، وفي سياق يركز على الدوافع السيكولوجية كحقيقة قائمة في الذات البشرية، يصف في قصيدته (الفتاة التي دمرها فقد عفافها) الفارق بين فتاة ارتضت حياة الفاقة، دون تذمر أو شكوى، وأخرى نفرت منها، وحنت إلى حياة الرفاهية والأناقة والتبرج، غير أنها وقد أصبحت مالكة للمجوهرات والملابس الغالية الثمن، فقدت عفافها وبراءتها، ومع ذلك فإنها تبدو راضية بقدرها في هذه الحياة الدنيا.

واللافت في مسرحية (وظيفة مربحة) أن كوكوشكينا تبرر انحراف الزوجة، التي ترزح تحت وطأة الفاقة والعوز، وهي فكرة أثارت مخاوف جادوف، من أن تؤثر هذه الآراء على زوجته الرقيقة بالينا، والواقع أن هناك من الرجال من حاول الاتصال بزوجة فيشنيفسكي، وإنشاء علاقة غرامية معها، وهو الرجل الكهل الذي ارتضى لنفسه الزواج من امرأة شابة، وأغدق عليها الهبات والمجوهرات والهدايا، غير أنها ظلت على نفورها منه، ومعاندتها له، حتى النهاية، فلقد أدركت زيف النمط الحياتي الذي اختطه زوجها لحياته، والأساليب غير المشروعة التي مكنته من اكتساب المال، والحصول على الممتلكات، وإن رفضها لحبه، وأقامه على التذلل أمامها، في أكثر من مناسبة، لاكتساب رضاها والظفر بقلبها، يقدم دليلاً قوياً على خطأ نظريته، التي تعتبر المال قادراً على شراء أي شيء، بما في ذلك الحب نفسه، وإذا كان المدرس ميكين يمثل نموذج الرجل العادي الذي لا يقدر على مواجهة الواقع، ويتخلى عن حقه في الحب، وداسوجيف يتراجع أمام الواقع، ويقبل الرشوة دون اقتناع منه بمشروعيتها، وجادوف ذاك الذي يقبل التراجع بعد جهاد وتمنع طويلين، فإن لوبيموف الذي أحبته السيدة فيشنيفسكيا حباً بريئاً، والذي لا يظهر في المسرحية كشخصية مستقلة، يبقى على مبادئه، ويدفع ثمناً باهظاً لمواقفه الشريفة، وينتهي مآله إلى

الدمار، بتدبير من فيشنيفسكي الذي اعتبره عدواً خطراً على مكانته. وفي كثير من الإبداعات المسرحية والأدبية العالمية، تطالعنا تلك المواجهة بين القيم النفعية التي ترى في الجاه المادي والمناصب الرفيعة غاية لها، وتلك القيم التي تركز على الغنى الأخلاقي الداخلي، وعلى قيمة الحب نفسها، ففي مسرحية (تاجر البندقية) للكاتب الإنكليزي وليم شكسبير William Shakespeare (1616 ـ 1564) تقبل بورشيا الجميلة الزواج من بسانيو، الذي يفتقر إلى المال اللازم لإتمام مشروع الزواج منها، وكلاهما يهتمان بالقيم الأخلاقية والروحية، ويعتقدان بأسبقيتها على ما عداها من القيم، وفي مسرحيته الأخرى (الملك لير) ترفض ابنة الملك الصغرى كورديليا الانجراف وراء بريق السلطان والمال، وتتصرف وفق مبادئها الأخلاقية الشريفة، وهو موقف يجعلها تفقد مكانتها في نظر والدها الملك، الذي يفشل في إدراك التكوين الحقيقي لبناته الثلاث، غير أن ملك فر نسا يمتدح فضائلها، ويتخذها زوجة له. وفي كتابه (الأرواح المتمردة) وتحت عنوان "وردة الهاني" يروي الكاتب العربي اللبناني جبران خليل جبران (1883 ـ 1931) حكاية هذه السيدة، التي تزوجت من رجل أرستقراطي غني، يكبرها سناً، ويتصف بالأخلاق التي يعتبرها الناس كريمة، غير أنه تقليدي تماماً، وغير قادر على إدراك الحقائق الروحية، والمعاني التي تنطوي عليها عاطفة الحب، عندما يكون مثالياً وحقيقياً، والواقع أنه أغدق على زوجته المال والعطايا، وكل ما تتطلبه الحياة المترفة، واعتقد أن أداءه هذا كاف كي يمتلك قلبها، ويخطى بحبها الدائم، غير أنها أدركت ببصيرتها الحية، أن الحب عاطفة سامية، ولن يكون ممكناً شراؤه بالمال، وبالرغم من قوة الأعراف الاجتماعية وسلطانها، فقد تمردت على حالها البائسة، من الناحية الروحية، وهجرت زوجها، وآثرت الحياة مع رجل فقير، وروحي الميول، في منزل متواضع، غير آبهة بالتصورات الاجتماعية التي تعتبرها سيدة ذات صفات غير أخلاقية، أو بالأسى الذي حل بزوجها، نتيجة هجرانها له.

ويبدو أن السيدة فيشنيفسكيا التي أحبت لوبيموف، قد امتلكت روحاً متمردة كتلك التي امتلكتها وردة الهاني، غير أنها لم تمتلك قوة كافية للتمرد من الناحية السلوكية، ومع ذلك فإن موقفها الأخلاقي الشريف من نفسها، ومن الآخرين، جعلها تتحسر على شبابها الضائع، وترثي لحالها الذي ساقتها إليه الأقدار، ويبدو أن التمرد يتطلب على الدوام، ثمناً تدفعه الأرواح المتمردة على واقعها، أو على جملة من المفاهيم التي تعتبرها غير صائبة، بالرغم من شيوعها وسيطرتها على الشؤون الحياتية، وعلى الحياة نفسها، وأغرب ما في موقف فيشنيفسكي من زوجته أنه يواصل إغداق الهدايا عليها باستمرار، ويتذلل أمامها عندما يلحظ انصرافها عنه، بالرغم من كل مجهوداته التي يبذلها قصد امتلاك فؤادها . وفي كل الأحوال يتصف الأفراد الشرفاء بالاستقامة والبراءة، غير أن الواقع يجعلهم يتعاملون مع الحقائق الواقعية بطرائق مختلفة، أي إنهم يختبرون عالم الخبرة، وما فيه من معاناة وتكالب على الخيرات المادية، والجاه والنفوذ، وما يميز العباقرة منهم كجبران خليل جبران، والشاعر الإنكليزي وليم بليك William Blake (1757 ـ 1827) على ما بدا في ديوانه (أغاني البراءة والخبرة)، إصرارهم على الالتصاق بالبراءة، التي انفصلوا عنها بطريقة أو بأخرى، دون أن يتخلوا عنها، باعتبارها الدعامة الأساسية التي تستبطن كيانهم السيكولوجي الأخلاقي، وإذا كان الأدباء

الروحيون قد أغفلوا أهمية المال فإن الشاعر الروماني القديم أوفيديوس **Ovid** قد اعتبره في مؤلفه (فن الحب) ضرورياً، وكافياً وحده، للوصول إلى المرأة وامتلاكها، وما من ضرورة لتمتع الرجل بالمهارات التي يتطلبها افتقاره للغنى المادي، إذا ما أراد الاستمتاع بالعلاقات الغرامية، وأوفيدوس يتحدث في كتابه إلى قوم ارتقوا سلم الحضارة، وعرفوا أسباب اللهو، والحياة المترفة العابثة.

ويبدو بوضوح في مسرحية (وظيفة مربحة) أن فيشنيفسكي وأعوانه لا يعرفون غير عالم الخبرة، وما فه من تنافس وتنازع على الأملاك، وموقفهم هذا لا يتصف بالقوة، وإن اعتقدوا خلاف ذلك، وهم لا يحنون أبدا إلى عالم البراءة، وأكثر من هذا فإنهم لا يقدرون على مقاربة هذه الحالة الشعورية، التي أثنى عليها مفكرون كبار كالفرنسي جان جاك روسو **Jean Jacques Rousseau** (1712 ـ 1778) في مؤلفه (العقد الاجتماعي). ومهما يكن من أمر فإن تجريد فيشنيفسكي من منصبه، واستدعاءه إلى المحاكمة في نهاية المسرحية، وإصابته بالنوبة القلبية، يجعل جادوف وزوجته بالينا يتراجعان عن مطلبهما، ويقبلان العيش وفق المبادئ التي آمن بها في بداية مشواره الحياتي، وفي هذه الأثناء يعترف يوسف بأن أفعال الإنسان أكثر أهمية من أي شأن آخر، وفي تأملاته التي تستثيرها في نفسه هذه الحادثة، يرى بطلان سعي الإنسان الهادف إلى كنز المال، واكتساب السلطان، والمترافق مع المعاناة والتعب، وهي فكرة يعرض لها أبو العلاء المعري في قصيدته التي رثى بها الفقيه الحنفي:

تعب كلها الحياة فما أعجب

إلا من راغب في ازدياد

وثمة إشارة أخرى إلى أن نهاية فيشنيفسكي ليست نهاية الميل البشري للاحتيال، وتجاوز القوانين، والإثراء بطرائق غير مشروعة، فالحياة مليئة بأمثاله، وما أن يغيب واحد منهم حتى يظهر آخر، ويأخذ مكانه، ويتبنى فلسفته المادية النفعية في الحياة، ودائماً يحتدم الصراع بين من يمثل الأطماع والمفاسد، ومن يمثل الأخلاق الكريمة، ففي مسرحية (عمدة حي سانيتا) للكاتب الإيطالي إدوار دو دو فيليبو **Eduardo de Filippo** يتعرض البطل دون أنطونيو للاعتداء والإيذاء في بداية حياته، ويتخذ قراره بإقامة العدالة في بلدته، خاصة وأن القوانين الموضوعة تعجز أحياناً عن إنصاف المظلومين، جراء تدخل الأقوياء، واحتيالهم وتجاوزهم لها، وعندما يدفع حياته في النهاية ثمناً لرسالته، التي كرس لها كل مجهوداته، فإن القارئ يلحظ أن غيابه لا يعني افتقاد أمثاله من الرجال العادلين، الذين يندفعون وراء تحقيق غاياتهم الأخلاقية، التي تحول دون انحدار الحياة الاجتماعية وتهاويها، ومن ناحية أخرى فإن الاندفاع وراء المنافع المادية في مسرحية (وظيفة مربحة) يترافق مع انحدار أخلاقي، وأغرب ما في الأمر أن بيلاغويوف يعتبر يوسف مثاله الأعلى، وأن هذا الأخير ينظر إلى فيشنيفسكي باعتباره المثال العظيم الذي ينبغي الاقتداء به، وهم جميعاً يربطون بين السمو والرفعة، وبين اطراد الإثراء وتعاظمه، وليس السمو لدى كتاب أدباء كالإيرلندي أوسكار وايلد **Oscar Wilde** (1854 ـ 1900) أكثر من تجاوز حالة الرذيلة، والالتصاق بالفضائل الأخلاقية، أو الحنين إلى الالتصاق بها، واكتساب القدرة على مقاومة أية إغراءات آثمة.

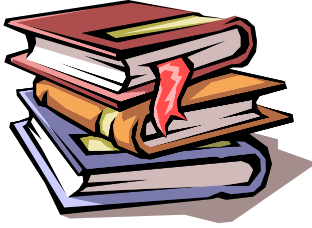
والواقع أن أداء فيشنيفسكي ويوسف

وبيلاغوبوف النفعي، يمكنهم في وقت لاحق، من الحصول على المال الوفير، بالرغم من خلودهم إلى حياة الاسترخاء والكسل، في حين لا يتمكن جادوف من الحصول على أقل القليل، وهو الذي اعتاد القيام بأعمال متنوعة، من الصباح وحتى المساء، وفي مقدمة مؤلفه الفلسفي (خوف ورعدة) يتوقف الفيلسوف الدانماركي الوجودي سورن كيركجارد Soren Kierkegaard (1855 ـ 1813) عند هذه الظاهرة، ليقرر أن عالم الواقع يخضع لقانون النقص، وفيه تتكرر تلك الواقعة التي لا يحصل فيها من يكدح على المال، الذي يكفيه، في حين يحصل من ينام على المال بوفرة، وعلى النقيض من هذا فإن من يكدح في عالم الروح، هو وحده من يصل إلى الغاية المرجوة. وفيما يتعلق بالإثراء تبنى الشاعر اليوناني القديم هيزيود Hesiod وهو شاعر أخلاقي تماماً، فكرة الإثراء الشريف، فالأخلاقي يقدر على الإثراء دون اللجوء إلى أي نوع من الاحتيال والغش، وبالفعل فإن والد سلمى كرامة في رواية جبران خليل جبران التي حملت عنوان (الأجنحة المتكسرة) ينجح في الإثراء، وهو الرجل الفاضل، وإن كفاح الإنسان الذي يمكنه من إدراك السعادة، كحالة شعورية في الحياة الدنيا، يمكن له أن يكون أخلاقياً فقط، وليس نفعياً، بأي شكل من الأشكال، ففي رواية (جين إير) للكاتبة الإنكليزية شارلوت برونتي Charlotte Bronte (1855 ـ 1816) تتمكن البطلة من إدراك سعادتها، عبر إصرارها على المبادئ الأخلاقية، و التزامها بالاستقامة والنزاهة، رغم المعوقات الكثيرة التي اعترضتها في حياتها. ومما يعمد إليه فيشنيفسكي وأعوانه في مسرحية (وظيفة مربحة) انتقاد البطل جادوف باستمرار، واتهامه بأنه يحسدهم على المكانة التي تبوؤوها، بأساليبهم النفعية، القائمة على الاحتيال وقبول الرشاوى، وكثيراً ما سخروا من أخلاقه، ومن إمكانية إلقائه عليهم محاضرات في الأخلاق، غير أن موقفهم هذا يجعلهم يسخرون بطريقة غير مباشرة، من كثير من الرموز التي ظهرت في التاريخ الإنساني، فالفيلسوف الرواقي إبكتيتوس Epictetus (55 ـ 135) اقتصر نشاطه الفكري على إلقاء محاضرات ذات قيمة عظيمة في الأخلاق، ولقد مكنه نبوغه الفكري، وسموه الأخلاقي وحياته البسيطة، من اكتساب المجد الباقي، وفي أيامه اعتادت الطبقة الأرستقراطية التوافد إلى مجلسه، والاستماع إلى محاضراته، وأكثر من هذا الامبراطور الروماني نفسه كان يتوقف كي يستمع إلى أقواله الحكيمة. وبالرغم من إصرار فيشنيفسكي ويوسف وبيلاغوبوف على أنهم أدركوا السعادة، وظفروا بالاطمئنان والأمان، إلا أن كآبتهم، وسيطرة الحزن واليأس عليهم، لدى افتضاح أمرهم، يؤكد بهتان مساعيهم وادعاءاتهم، وليس كمثلهم أولئك الذين قاربوا مفاهيم السعادة والاطمئنان، وانطووا عليها في قرارة نفوسهم، فالتجارب الحياتية أثبتت متانة بنيانهم الجواني، وقدرتهم على احتمال النوائب، دون خوف أو وجل، وهو ما عبر عنه الكاتب اللبناني ميخائيل نعيمة (1889 ـ 1988) في قصيدته التي حملت عنوان (الطمأنينة)، وما من شعور لدى هؤلاء بالضلال أو بغيره من الأحوال البشرية المرفوضة، وكل هذا بفضل جوهرهم الأخلاقي المتماسك، وعدم تجاوزهم للاستقامة والنزاهة.

الهوامش:

1 . ألكسندر أستروفسكي، وظيفة مربحة، ترجمة: د. هاشم حمادي.
2 . مجموعة من المؤلفين، دليل القارئ إلى الأدب العالمي، ترجمة: محمد الجورا، ليون تولستوي.
3 . فريدريك نيتشة، هكذا تكلم زرادشت، ترجمة: فليكس فارس.
4 . علي أدهم، تراث الإنسانية، محاورات ليوباردي.
5 . أنيس المقدسي، أمراء الشعر العربي، أبو العلاء المعري.
6 . حنا الفاخوري، تاريخ الأدب العربي، أبو الطيب المتنبي.
7 . أندريه كريسون، آرثر شوبنهاور، ترجمة: أحمد كوى.
8 . مجموعة من المؤلفين، دليل القارئ إلى الأدب العالمي، ترجمة: محمد الجورا، توماس هاردي.
9 . وليم شكسبير، تاجر البندقية، ترجمة: د. مختار الوكيل.
10 . وليم شكسبير، الملك لير، ترجمة: د. محمد غناني.
11 . جبران خليل جبران، المؤلفات العربية، الأرواح المتمردة.
12 . د. عبد الوهاب المسيري ومحمد علي زيد، مختارات من الشعر الرومانتيكي الإنكليزي، وليم بليك.
13 . أحمد عبد الرحيم أبو زيد، تراث الإنسانية، فن الحب لأوفيديوس.
14 . د. حسن سعفان، تراث الإنسانية، العقد الاجتماعي لجان جاك روسو.
15 . إدواردو دو فيليبو، عمدة حي سانيتا، ترجمة: د. سلامة محمد سليمان.
16 . رمسيس عوض، تراث الإنسانية، صورة دوريان غراي لأوسكار وايلد.
17 . سورن كيركجارد، خوف ورعدة، ترجمة: فؤاد كامل.
18 . د. محمد سليم سالم، تراث الإنسانية، الأعمال والأيام لهيزيود.
19 . شارلوت برونتي، جين إير، ترجمة: محمد عادل عبد الخالق.
20 . د. محمد سليم سالم، تراث الإنسانية، محاضرات إبكتيتوس.
21 . ميخائيل نعيمة، الأعمال الكاملة، همس الجفون.
22- Encarta Encyclopedia: Realism & Naturalism.

المسرح الصهيوني توظيف الوهم تسيس الخرافة



سعد الدين خضر

يوم 16 مارس . آذار من عام 2003 داست جرافة إسرائيلية جسد الفتاة الشابة (راشيل كوري) التي كانت تحاول منع الإسرائيليين من تدمير حقل فلسطيني في غزة... و(راشيل كوري) ناشطة أمريكية من أولمبيا إحدى بلدات ولاية واشنطن،جاءت إلى فلسطين لمهمة إنسانية لأنها كانت معنية بمعاناة الإنسان وآلامه، وكانت تسمع وتشاهد الجرائم الإسرائيلية اليومية بحق الشعب الفلسطيني، لذلك قررت الحضور إلى رفح وخان يونس لرصد معاناة الأطفال الفلسطينيين، وتسجيل طموحاتهم المحبطة وهم يعيشون مع أسرهم تحت وطأة احتلال مدمر وحصار رهيب، إنها تبحث عن الحياة بمعناها الحقيقي. كانت (راشيل كوري) تقول: علينا أن نفهم أن الموت يمكن منعه وأن الناس في العالم الثالث يفكرون ويحبون ويبتسمون مثلنا!؟

وفي أحياء رفح وخان يونس تعرفت هذه الجريئة إلى واقع وحياة الشعب الفلسطيني حيث شاهدت الجرافات الإسرائيلية تقوم بتدمير بيوت ومزارع فلسطينية، وقد صورت مشهد أول موت تراه ليلاً في رفح.. وكتبت إلى أهلها تقول (أنا في فلسطين منذ أسبوعين وساعة ولكن لدي القليل من الكلمات لوصف ما أشاهد) ولا شك أنها ذهلت للفظائعالتي ارتكبها جنود الاحتلال الإسرائيلي بحق الفلسطينيين.

قصة هذه الفتاة تحولت إلى مسرحية عنوانها (اسمي راشيل كوري) قدمت على مسرح الرويال كورت في لندن ولموسمين متتاليين (ربيع عام 2005 ونهاية خريف تلك السنة) وقد لاقت المسرحية نجاحاً ملحوظاً.

أخرج المسرحية (آلان ريكمان) وقامت بدور الفتاة (منغان دودس)..، أخبار هذه المسرحية أعادتني إلى مقال سابق عن المسرح الصهيوني كنت قد كتبته منذ فترة، ووجدت من المفيد والمناسب ربط هذا بذاك وتقديمه إلى القارئ.

حفلت الثقافة العربية بالعديد من الدراسات والبحوث والكتابات التي تناولت (الأدب الصهيوني) و(الأدب العبري) و(الأدب اليهودي) و(الرواية اليهودية).. بيد أن (المسرح الصهيوني) و(المسرح اليهودي) لم ينل ذلك الاهتمام ولم تتوافر له تلك المساحات في النشريات العربية كما توافرت لباقي الأجناس الأدبية والفنية بما في ذلك موضوعة (السينما الصهيونية) التي حظيت بعناية ملحوظة من لدن النقاد والكتاب والفنانين العرب، مما يعطي المشروعية الثقافية للتساؤل المطروح، لماذا الرواية والشعر والسينما وليس المسرح.!!؟؟

لسنوات عديدة مضت، ومنذ تفجر الصراع العربي الصهيوني، كان من الصعب على القارئ العربي أن يعثر على نص مسرحي لكاتب صهيوني أو يهودي باللغة العربية، لقد كان هنالك ثمة نقص كبير في النشر الثقافي العربي يشير إلى غياب المسرحية اليهودية فضلاً على قلة أو ندرة نصوص دراستها ونقدها أو عرضها..!! ولقد لعبت جملة عوامل في تكريس هذا الواقع المبستر في مشهدنا الثقافي، منها قليلاً، جهلنا باللغة العبرية.. وتأتي خطورة افتقارنا إلى نصوص المسرح الصهيوني وإهمالنا لدراسة اتجاهات هذا المسرح من حقيقة جوهرية ينبغي الإقرار بها، تلك هي أن المسرح الصهيوني ليس مسرح تسلية لجمهور متنوع المستويات، مختلف، غير متجانس، بعضه عاطل متراخٍ وبعضه كسول... كما يرى النقاد اليهود، أو ٍ حتى لجمهور متجانس، بل إنه مسرح تحريض بالتأكيد، مسرح تزييف وتشويه وافتعال، مسرح غلغلة قيم ومعطيات أسطورية ـ خرافية وترسيخ المسلمات و(الترهات) السياسية والفكرية والدينية (التوراتية والتلمودية) في أعماق النفس اليهودي ـ المحتقنة أصلاً ـ المنعزلة، الموترة، المعادية لكل ما يحيط بها من مجتمعات غير يهودية، مسرح يسعى إلى تفكيك البنية الإنسانية المحيطة وتوظيف الميثولوجا والميتافيزيقيا وتعميم الغيبيات لتضليل اليهود وغير اليهود وغرس الفرضيات التي تخدم المشروع الصهيوني الخبيث من قبيل (شعب الله المختار) و(الاضطهاد اليهودي) و(أرض الميعاد) و(اللاسامية).. إلخ وذلك من أجل تصعيد التوترات وتعميق التناقضات بين اليهود ومختلف المجتمعات التي يعيشون بينها ولخلق الصراعات والصدامات التي تدفع باليهود إلى الهجرة لفلسطين.. مستخدمين كل السبل والوسائل بما في ذلك الأدب والثقافة، المسرح والسينما.

وعند التعرض لهذه الموضوعة ـ موضوعة المسرح الصهيوني ـ ينبغي أن نميز بين أنماط المسرحية الصهيونية ومصادر تأليفها وكتابتها، فهناك المسرحية التي يكتبها يهود صهاينة، وأخرى يكتبها مسيحيون يتعاطفون مع الصهاينة، ومسرحيات أخرى لا صهيونية ولكنها تعالج المواقف الصهيونية، وهذه المسرحيات مكتوبة إما باللغة العبرية أو اللغات الأوربية أو بلغة (اليديش) (1).. ولكن النمط الأهم ـ بنظرنا ـ من هذه المسرحيات هي المسرحيات التي يكتبها كتاب يرفضون الصهيونية ويكشفون ألاعيبها وأساليبها، كتاب انتبهوا مؤخراً إلى اللعبة الصهيونية في استغلال الموقف النازي من اليهود كما هو معروف، ومن هذه المسرحيات مسرحية (الهلاك) أو (العقاب الأبدي) لكاتبهما البريطاني (جيم الين) والتي دفعتني قراءتها إلى كتابة هذا المقال، ولعل من المفيد استعراض نماذج من المسرحيات اليهودية والصهيونية قبل الدخول في صلب الموضوع.

ترجع اهتمامات الكتاب اليهود بالمسرح والتمثيل والأوبرا والمسرح الموسيقي إلى مراحل مبكرة من العصور الوسطى، تلك الفترات التي شهدت طرد اليهود من مختلف الأقطار الأوربية (طردوا من إنكلترا مثلاً عام 1290م) كما شهدت شيوع النموذج (الشايلوكي) لليهودي الأوربي ذلك النموذج الكريه الذي جسدته مسرحية شكسبير (تاجر البندقية) وأظهرت (شايلوك) المرابي اليهودي الجشع عديم الرحمة، وظلت أبعاد هذه الشخصية المحتقنة بالعقد، المأزومة بعلاقاتها الفجة مع الآخرين، المعزولة والرافضة للاندماج، في المجتمع الذي تعيش فيه، ظلت تهيمن على خشبة المسرح الأوربي، وتبرز بين حين وآخر لتؤجج ذلك الشعور الجمعي الكاره

لليهود.. حتى قدمت الكاتبة (ماريا ادجورث) عام 1817 في روايتها (هارنجتون) شخصية يهودية طيبة..!! وذلك لمداراة الوضع الجديد في بريطانيا حيث وصل عدد اليهود إلى ثمانية آلاف...!! وصار منهم عمدة لندن ونائب في البرلمان (2)...!! وبعد نصف قرن كتبت (جورج اليوت) (1880 - 1819) روايتها (دانييل ديروندا) عام 1876 التي حسنت صورة اليهود وجلبت العطف عليهم وترجمت الرواية إلى العبرية و(اليديش) وصارت إنجيل اليهود وروجت لها المنظمات الصهيونية، على الرغم من أن الكاتبة (جورج اليوت) بدت في أعمالها الأولى غير محبة لليهود، كما في روايتها (سيلاس مارنر) (3) التي نشرتها عام 1861، كما أنها كتبت قبل ذلك، وبالتحديد عام 1848 رسالة إلى صديقة لها تؤكد بغضها لليهود: "كل شيء يهودي على وجه الخصوص هو من درجة وضيعة" ولكنها انقلبت إلى صهيونية متطرفة في روايتها (دانييل ديروندا) كما أشرنا، وقد أعجب بقراءتها (هرتزل) و(سولوكوف) و(زانكويل) من قادة الحركة الصهيونية، كما تأثر بها اللورد (بلفور) صاحب الوعد المشؤوم (4) وكتب (ناحوم سولوكوف) في كتابة (أحبة صهيون)...: . [كانت رواية دانييل ديروندا في الواقع تمهيداً لوعد بلفور.. لقد مهدت جورج اليوت الطريق للصهيونية].

إن الاستطراد في تفصيل مواقف عدد من الروائيين الأوربيين تفرضه طبيعة العلاقة بين (الرواية) و(المسرحية) حيث عمد الكثير من الكتاب إلى تحويل رواياتهم إلى مسرحيات، كما كان لكثير منهم مواقف من (الصهيونية).. مواقف رافضة لأسباب سياسية أو عرقية، ولكنها جاءت من كتاب مسيحيين مؤمنين، لقد هاجم مثلاً (عزرا باوند) (1885 - 1972) الحركة الصهيونية والديانة اليهودية لأنه رأى أن اليهودية أفسدت المسيحية، إنها ديانة تؤسس لحضارة تقوم على (الربا) و(التجارة) بعيداً عن القيم الأخلاقية، لقد رفض (عزرا باوند) المسيحي تلك العقيدة اليهودية التي تقوم على (الاستثمار) و(القروض) التي اعتبرها الإثم الذي يناقض الطبيعة البشرية، وقد تعرض (باوند) إلى حملة صهيونية شريرة واتهموه بـ (اللاسامية) لدرجة أن الكاتب الصهيوني (جون هريسون) نشر كتاباً بعنوان: [الرجعيون: باوند، اليوت، بيتسي] ووصفهم بأنهم أعداء السامية....!!!

أما (برنادشو) (1856 - 1950) ففي تحليله لموضوعة (الاضطهاد) التي يستثمرها اليهود والصهاينة، كتب في مقدمة (الزنجية تبحث عن الله): [إنه ليس هنالك حالة نفسية يعانيها الفرد اليهودي بسبب اضطهاد الآخرين له، بل اندفاع قبلي أهوج تحت تأثير الوهم القائل بأن اليهود هم شعب الله المختار والورثة الطبيعيون للأرض ومحتكرو القدسية الإلهية]. (5)

أنهك لفيف من الكتاب اليهود أنفسهم بكتابة روايات ومسرحيات تستجدي عطف الناس على ما دعوه بـ (اليهودي التائه) أو (اليهودي الجوال) وصوروه على أنه إنسان مظلوم، مضطهد، مطرود من كل البلاد التي عاش فيها وحاولوا تضخيم ما لاقاه اليهود من أيام السبي البابلي إلى الطرد الجماعي من روسيا وإنكلترا وإسبانيا وألمانيا وإيطاليا، دون أن يقتربوا - أعني الكتاب - من السؤال الجوهري: لماذا..؟؟؟... لماذا الطرد...؟؟ وعلى الجانب الآخر ثمة محاولات للرد على الحملة العنصرية المزعومة

ضد اليهود في أوربا، وتدخل في هذا السياق أوبرا (اليهودية) التي كتبها اليهودي (جاك هليفي) (6) في فرنسا 1834 ثم مسرحية (اليهودي الأزلي) التي كتبها (دافيد بنسكي) بلغة (اليديش) عام 1906 وترجمها يهودي آخر هو (اسحق غولدبرغ) إلى الإنكليزية عام 1920 بعنوان (الغريب) (7)، علماً بأن اليهودي الأزلي في التراث التوراتي هو (النبي ايليا) الذي تحول في المسرحية إلى (يهودي محارب)... لقد التقطت فرقة (هابيما) هذه المسرحية اليهودية وقدمها على مسارح أوربا الشرقية أولاً ثم مسارح أوربا والعالم.

وفي هذه المسرحية (الغريب) نجد أن اليهودي الأزلي أو اليهودي التائه والجوال يردد: "نعم..!! أنا مخطئ، لقد ارتكبت أفدح الخطايا لأنني كنت أحرث حقلي حين كان يتوجب علي أن أشارك في النضال من أجل حرية شعبي" (8) وتدلل هذه العبارات التي يرددها يهودي على رفض واضح لنمط الحياة السلمية وكتأكيد أوضح على غلغلة سلوك الحرب والإرهاب.....!! ويستمر الكتاب اليهودي في تسييس وتشويه الفكر الديني من خلال المسرح، وغرس أفكار تفوق اليهود كعرق مميز مختار، إذ تشهد مسارح لندن عام 1920 عرض مسرحية أخرى هي (اليهودي الجوال) لكاتبها (أي. تمبل ثورستون) (9) ثم تنقل الحركة الصهيونية نشاطاتها الفنية والثقافية إلى الولايات المتحدة، لا سيما عقب سيطرة النازية والفاشية في أوربا وموقفها المعروف من اليهود، وقد دعا الصهاينة صراحة في مؤتمر (بلتيمور) عام 1944 إلى التأثير في الجو الثقافي الأمريكي، وتهيئة أذهان الأمريكيين لقبول فكرة إنشاء الدولة اليهودية في فلسطين واستخدام الإذاعة والتلفاز والسينما والمسرح والأدب والفن لتحقيق هذا الهدف واستثمار (الكارثة النازية) في إقناع الجمهور الأمريكي بعدالة قضية اليهود. وفعلاً بدأت تقدم على مسارح (برودواي) مسرحيات صهيونية مكشوفة أو مبطنة، مثل المسرحية الموسيقية (مزمار على السطح) المقتبسة من رواية (فايفي) لليهودي الكاتب (آلي يشيم) (10) ومسرحيات أخرى، وفي تلك الفترة جرى تضخيم واستغلال أية (بطولة يهودية) فردية أو اجتماعية أثناء الحكم الهتلري، فقد قامت الصهيونية بحملة كبرى منظمة لترويج مذكرات فتاة هولندية يهودية اسمها (آني فرانك) تروي فيها مغامرة اختبائها مع سبعة من اليهود عن أعين النازي، نشرتها بعنوان (يوميات فتاة صغيرة):

Anne Frank: The Diary of Girl

وقد ترجمت إلى أكثر من عشر لغات وقدمتها شركة فوكس الهوليودية فلما سينمائياً، كما حولت إلى مسرحية قدمت على مسارح (برودواي) ومنحت جائزة بلتزر الأدبية المعروفة وجائزة نقاد الدراما في نيويورك.. (11) ثم تتابع سيل المسرحيات الصهيونية، في أوربا وأمريكا..، نذكر منها: مسرحية (هارولد بنتر) [أرض ليست لأحد] ومسرحية [يهود اعميحاي] [أجراس وقطارات] ومسرحية (ادوارد انالت) [الرجل في الغرفة الزجاجية] التي عرضت على مسارح تل أبيب 1968 ولندن ونيويورك 1967 ثم حولت إلى فيلم، ولا ننسى مسرحية (ارنولد شولمان) التي عنوانها [ثقب في الرأس] (12) والتي حولت إلى فيلم كوميدي ثم تمثيليات ومسرحيات (بادي جايفيسكي) ولـه أيضاً تمثيليات إذاعية وتلفازية ومسرحية، منها [أنشودة العيد] و[الصفقة الكبرى] و[مارتي] و[الأم] وغيرها.

وهناك أيضاً مسرحيات تدور في فلك الصهيونية

وتخدم طروحاتها، منها مثلاً، مسرحيات الكاتب (اوجين يونسكو) العديدة، التي كان لها بعض الشأن في المشهد الثقافي العربي فترة السبعينيات ونذكر أنه يوم حاول بعض المسرحيين العرب اقتباس إحدى مسرحياته وتقديمها بالعربية، أعني مسرحية (رينو سيروس) امتعض..!! من ذلك واستنكر قائلاً: لا أريد أن يلعب العرب مسرحياتي فأنا أقف ضدهم...!! وأحبذ إسرائيل...!! وعندما حصل يونسكو على الجائزة الصهيونية المعروفة (جائزة القدس) التي تقدمها إسرائيل لاستمالة ومكافأة بعض الكتاب عام 1974 كشف عن معاداته للعرب وللاتحاد السوفييتي . يومذاك . الذي اتهمه بالإساءة للعالم..!! (كذا) كما هاجم مسرح (بريخت) وادعى أنه "بعمق ووعي نادرين يقول إنه حين تصبح الماركسية تقليعة قديمة، يصبح بريخت كذلك قديماً...!!؟ (13).

وإذا شئنا أن نبحث عن المسرحيات ذات الطابع الصهيوني المباشر أو غير المباشر فإننا سنجد الكثير منها في أوربا والولايات المتحدة، فهناك مسرحية (ملكة البانيو) لمؤلفها (حانوخ ليفي) ومسرحية (ستة أجنحة لكل واحد) لكاتبها (حانوخ برتوف) . وسنتعرض بالتفصيل الهاتين المسرحيتين . ومسرحيات (بريان فريل): [العاطفة وصوت العقل البارد] (14) [وفيلادلفيا ها أنذا قادم /والجنة المشكوك فيها /والعدو في الداخل] ومسرحية [الجلد المقشعر] لكاتبها ومخرجها (مايكل لي) (15) ومسرحية (الرباعية الاسكندرانية) تأليف (لورنس داريل) وكذلك مسرحية (اثنان في كفة الميزان) للكاتب الأمريكي (ويليام جيبسون).

وعلى الصعيد المضاد، أعني الجانب الآخر من المسرح، أي المسرح المنصف، الكاشف، والرافض للأحابيل الصهيونية، فإننا نجد أنه كلما عرضت مسرحية تتناول المسألة اليهودية بموضوعية وحياد، فقدت الأوساط الصهيونية صوابها وبادرت إلى شن حملات قاسية وممارسة ضغوط قوية لمنع عرض المسرحية، أما إذا ما عرضت المسرحية . رغم كل ذلك . فإن الصهاينة يعمدون إلى احتلال صالات العرض وأشغال المسرح بهدف إعاقة تقديم العمل، وقد حصل ذلك فعلاً مع مسرحية [الرعاع، المدينة والموت، Death The City And Trash من تأليف (راينر ورنرفاسبندر) الذي توفى عام 1982 وكتب المسرحية عام 1975 وعرضت على مسرح (كامر سبيل) (16) في فرانكفورت وحاولت السلطات المحلية منع عرضها أول الأمر، وملخص المسرحية: إن أحد اليهود الأشرار يشتري البيوت القديمة في المدينة ويخرج ساكنيها ويهدمها ليبني مكانها عمارات جديدة يبيعها ويحقق أرباحاً خيالية وهو يقول للآخرين: لا أحد يستطيع أن يحاسبني لأنني يهودي....!!! وما حصل مع مسرحية (فاسبندر) حصل مع مسرحية (جيم الين) (الهلاك) أو (العقاب الأبدي) ولكن بصيغة أخرى فقد حاول الصهاينة إحراق المسرح اللندني والاعتداء على الممثلين.

وقبل أن نعرض لمسرحية (الهلاك) ونتناول شخوصها، وأحداثها بالتفصيل أرى أنه من المفيد التعرض لمسرحيتين يهوديتين حديثتين كتبتا بالعبرية تعكسان حالة اليهود المهاجرين إلى أرض الميعاد وما يلاقونه من صعوبات ومشاكل تبدد ذلك الحلم الذي طالما أوهمتهم به الصهيونية حلم العودة من الشتات والتجمع في أرض فلسطين، العارض التي ليست لهم.

مسرحية (ملكة البانيو) (17) وهي مسرحية عبرية كتبها (حانوخ ليفي) وظهرت بعد حرب 1967 وتتعرض بالنقد لبعض اتجاهات السلطات الإسرائيلية

وتكشف عيوب برامجها، تحكي المسرحية قصة فتاة إسرائيلية كانت تعيش قصة حب سعيدة مع حبيبها حتى جندته الحكومة لحرب 1967 فالتحق بالجيش ولم يرجع إلى بيته ثانية لأنه مات في الحرب. وهكذا تبدأ الفتاة في لعن حكومة إسرائيل وأطماعها وتطالبها بأن تترك الناس يعيشون في سلام.......!!! ورغم ذلك تبدأ المسرحية بنشيد صهيوني:

ـ نحن الذين نعيش في انفراد (وعزلة).

ـ نحن الغيورون، نحن الأقوياء، الصامدون، الصلدون، نحن الشجعان.

ـ نحن الأروع من أي شيء آخر، نحن على حق.

ـ دائماً على حق، حتى الدموع.

ـ كم هو عظيم أن ترتدي حقك، كأنه لباسك التحتاني حتى لا يعلم أحد كيف تبدو الأشياء من الداخل.

ـ نحن المقاتلون، الفاتحون، الفائزون.

ـ نحن المهمشون، نحن القاذفون.

ـ نحن المحررون، نحن الطيبون.

نحن الوسيمون، الطاهرون الفخورون المتفوقون، المختارون، الأسياد...!!! (18).

ومنذ المشهد الأول يلمس المشاهد ـ المحايد ـ عقد اليهود: تضخم الذات، الانعزال والانكفاء في الغيتو اليهودي، النرجسية والعنهجية والورم العرقي...!!

وفي مشهد من المسرحية بذيء، تتحدث رئيسة الوزراء (والمقصودة غولدا مائير يومذاك) عن نفسها فينهض وزير الخارجية (أبا أيبان آنذاك) ليتحدث بلهجة أوكسفوردية، فإذا برئيسة الوزراء، تمسكه من عورته (!!!) (19) فيخمد، ثم يقوم وزير الدفاع (ربما كان موشي دايان) ليقول:

أعدكم بالدماء والدموع، طبعاً بالإضافة إلى العرق، وهكذا تمضي المسرحية التي قدمت على مسرح دار بلدية تل أبيب.... فيفقد كثير من عتاة الصهيونية أعصابهم ليقذفوا بكل ما في أحشائهم من قذارات لمجرد أنها مست مساً خفيفاً أوهام (التفوق) وأسطورة (شعب الله المختار) ومبدأ (الحرب) طريق اليهود الوحيد، وسخرت من مقولة (إني بريرة) أي لا مناص التي غدت شعار الدولة العبرية وملخص فلسفتها، كما لامست بسخرية مبررة التفكير الغيبي والخرافي الذي تستند إليه العقيدة اليهودية، ورأت بعض الأصوات اليسارية في المسرحية إنها تمثل احتجاجاً على الشوفينية الإسرائيلية التي هي شقيقة الفاشية وصنوها، كما قال (يوري افينري) بينما صرح (موشي دايان) للإذاعة "إن هذه التمثيلية هي شيء يقع بين المراحيض والحمام ففيها نتانة التواليت"... وكتبت صحيفة صهيونية عن المسرحية:

"هل شاهدتم كيف يجري تدريب كلب تبرز في صالون البيت، من أجل تخليصه من هذه العادة؟؟؟؟ إن مدربه يأخذ رأسه ويغطسه في قاذوراته، محظوظ هو الشخص الذي يغطس كاتب هذه المسرحية بقاذوراته"!!! (20)

بهذا الأسلوب القذر والعبارات الممجوجة واجه الصهاينة محض انتقاد بسيط لسياستهم وأوهامهم رغم أنها صدرت من أحدهم...!!

أما المسرحية الثانية فهي مسرحية (ستة أجنحة لكل واحد) (21) التي كتبها بالعبرية (حانوخ برتوف) واسم المسرحية مشتق من إحدى إصحاحات التوراة بغية إضفاء طابع ديني على الثقافة الصهيونية التي هي ثقافة علمانية أصلاً، وأصدرتها الوكالة الصهيونية العالمية، القدس 1974، هذه المسرحية تختص

بمعضلات المجتمع الصهيوني الخارج من الحرب، فلقد أصبحت الحرب منهجاً أساسياً في السياسة الصهيونية وتركت آثارها على نفسية الفرد اليهودي، لذلك حاول الكتاب اليهود في أعمالهم ونتاجاتهم تبرير الحرب وإعطاءها الشرعية والأخلاقية باعتبارها الطريق العادي ـ كما يتوهمون ـ لتحقيق المشروع الصهيوني.

وركز الكتاب اليهود على غلغلة القيم الصهيونية والإخلاص لها، حتى إن بعضهم يحاول أن يغرس في نفوس الناشئة اليهود بأن الحرب تمنحهم الأمان في أرض الميعاد....!! المسرحية صورت ما لاقاه المهاجرون الجدد وأن ذلك أفضل من وضعهم في (بلاد الشتات) وأن الإيمان اليهودي يحتم على المهاجرين ضرورة تحمل الصعوبات في (الواقع الجديد)..!! رغم أن الحالة كما وجدوها كانت مزرية، ويلاحظ التضليل في ذلك... وقد أكدت المسرحية على هذه الزاوية.

في المشهد الخامس من الفصل الأول، حيث نقرأ:

ـ ويدل: أتريد برميلا جديداً؟

ـ كلينجر: ومن أين لي بالنقود؟.

ـ ويدل: اطلب ذلك من الحكومة.

ـ كلينجر: من الحكومة..؟ لقد ذهبت إلى هناك أكثر من عشر مرات.. ولم أحصل على آية نتيجة، لهذا يكون من الأفضل أن ننجز بأنفسنا كل ما يمكن إنجازه.

ـ ويدل: ها أنت تقول بنفسك (نحن) أحسن وما دام الأمر كذلك فلنجرب.. ومن ناحيتي فأنا مستعد وحبذا لو ساعدني ابنك.

ـ كلينجر: اذهب يا مناشيه.. وأنت يا ويدل ترفق بنا فكل فلس عندنا بقطرة دم.!! (22).

وترد في المسرحية إشارات إلى فترة الحرب العالمية الثانية والحكم النازي في ألمانيا وسيطرته على بولندا ووسط أوربا وموقفه من اليهود الأوربيين عموماً.

ففي حوار ضمن المشهد الخامس من الفصل الثاني يبين (شتيرن) و(مانياه).. تقول مانياه:

(لا تتحدث عن الديون يا ناديك.. فنحن لسنا مدينين بشيء.. إنك لست مديناً لي بشيء يا ناديك فأنا هنا مع بيساح.. ومع طفلتي.. طفلة السنوات العشر التي أعقبت أيلول 1939) (23).

وفي المشهد الرابع من الفصل الثاني يحاول المؤلف أن يعرض مواقف عاطفية تصور بؤس الشتات اليهودي وقسوة الأحداث التي مرت بيهود أوربا (ألمانيا وبولندا) وتشرذم العائلات اليهودية خلال الحرب العالمية الثانية، وهنا تم لقاء (شتيرن) بزوجته القديمة (مانياه غليك) محمولة على نقالة إسعاف بينما زوجته الأخيرة (ركيفت) تشاهد مشدوهة إذ يحاول المؤلف إبراز المشاعر الإنسانية المتناقضة.. يدور الحوار ويعود بنا ـ كما في مثل هذه النصوص دائماً ـ إلى فترة الحرب والحكم النازي مبرزاً الاضطهاد:

ـ ركيفت: إنني أفهم يا شيرن.. إن مانياه غليك هي زوجتك..

ـ شتيرن: (يبكي) أنت لم تفهمني.. وأنا لا أفهم... فلقد أخذها الألمان ولكنها بقيت معي، في قلبي وروحي وكنت أتنقل من مكان إلى آخر وهي معي دائماً إلى أن حل ذلك اليوم تحولت فيه المنازل إلى ركام من الحجر وأصبحت أجساد الناس حطب النيران التي التهمت كل شيء...

الكل مات واختفى بما فيهم أنا ومانياه..
آه يا مانياه هل تسمعينني يا مانياه..؟

ـ ركيفت: (بصوت مخنوق) إنني اسمع.

شتيرن: (منذهل) أقلت لك مانياه.؟ (ينفجر باكياً) كافي يكفي أن مانياه ليست هي.! وكذلك شتيرن ليس هو.. فلقد مات كلاهما ودفن تحت الأنقاض في وارشو.. أجل هناك في وارشو.. (24).

في المشهد الرابع من الفصل الأول يعرض المؤلف إحدى حالات الكيبوتس الصهيوني، فهذا اليهودي (الاشكنزام) الشاب سيركين، الكندي الجريح المتسرح من الجيش يحصل على (بطاقة) من الضابطة الصهيونية المخادعة لتوفر له (غرفة) واسعة و(صالون حلاقة) و(دار رقمه 19 /170) ولكنه يصدم بأن الغرفة ليست أكثر من (ثقب) وأن صالون الحلاقة يشغله غيره، وأن وعود (الاستيطان) وعود سحرية ولكن واقعها مر، لا بد لليهودي أن يتحمل المر...!!؟ يسترجع (سيركين) ماضيه: .

ـ سيركين: إنني أرقت دمي هنا، مقابل ذلك يقدمون لي حجراً صغيراً ويستكثرون علي غرفة مريحة..!؟ لقد ذهبت من تلقاء نفسي إلى الحرب.. وقدمت إلى هنا من أوربا وكنت أصرخ (خذوني إلى الحرب) إلى (أرض إسرائيل).. لقد كنت فتى يافعاً عندما جاء الألمان.. فتى لم يتجاوز السادسة من عمره.. إنني الوحيد من جميع أفراد عائلتي الذي بقي على قيد الحياة لأنني تمكنت من الهرب في اللحظة المناسبة (25).

ويلاحظ إقحام أحداث ألمانيا والحرب العالمية الثانية لترسيخ فكرة (الإبادة الجماعية لليهود) في جميع الأعمال الثقافية الصهيونية.

أما مسرحية (الهلاك) (26) أو العقاب الأبدي فقد جرت على مؤلفها البريطاني جيم الين ويلات وهجمات الجهات الصهيونية واتهامه باللاسامية. وهي تسجيل لمحضر محاكمة تاريخية تحولت بقوة أحداثها وجراح شهودها إلى محاكمة لرافع الدعوى وانتصار للمتهمة. فقد أصدرت صحفية شابة كتيباً بعنوان (إني اتهم) كشفت إسهام بعض القادة الصهاينة في تعذيب اليهود أنفسهم خلال الحرب العالمية الثانية بالتعاون مع النازي، وقد رفع أحد الصهاينة الذين يتهمهم الكتاب دعوى على الصحفية.. فكانت المفاجأة والقنبلة الدرامية هذا النص إضافة إلى خطورته وأمانته من أهم المسرحيات الوثائقية في القرن العشرين كما يقول الناشر وحسبنا أن الصهاينة حاولوا الاعتداء على الممثلين الذين قاموا بالأدوار وانحراق المسرح الذي عرض هذه المسرحية.

وفي المشهد الأول تبدأ المسرحية بداية فضائحية..!!!

الفصل الأول

الزمان: أغسطس (آب) 1967

المكان: محكمة العدل العليا بلندن ـ غرفة أمامية

غرين: صباح الخير.

سكوت: أحد اللواطيين كتب شيئاً على مؤخرة سيارتي الليلة الماضية (ملقياً بالحقيبة على الكتب).

غرين: ماذا كتب؟.

سكوت: نغل مناوئ للسامية..

(غرين يضحك وسكوت يتهافت على الكرسي)

وتدور المسرحية عبر تفاصيل المحاكمة التي

جرت لـ (روث كابلان) وهي امرأة هادئة جذابة في أواخر العشرينايت من عمرها ويلخص كاتب المحكمة مجمل القضية:

الدكتور ميكلوس يارون يقيم دعوى ضد روث كابلان لأنها كتبت ونشرت كتيباً بعنوان (إني أتهم) وفيه تقول: [إنني أتهم بعض القادة اليهود بالتعاون مع النازيين في سنة 1944 ومن هؤلاء الدكتور يارون]..

وتدور أحداث المسرحية عبر مجريات المحاكمة لتكشف أسرار نشاط المنظمات اليهودية والشخصيات اليهودية من خلال مؤسساتها ومؤتمراتهم وشبكة علاقاتهم واتصالاتهم بمختلف الأطراف لصالح الصهيونية العالمية وإسرائيل. وترد أسماء (ايخمان وهرتزل وأبراهام شتيرن واسحق شامير وبن غوريون) وكيف أن الصهاينة واليهود عموماً تعاونوا مع الأضداد، في آن واحد أصبح بعض الصهاينة شيوعيين بينما وقف بعضهم ضد الشيوعية، دعم بعضهم النازية والفاشية بينما حاربها البعض الآخر، تعاون كثير منهم مع الحلفاء في الحرب العالمية الثانية؛ بينما تعاون بعضهم مع دول المحور خشية تغير كفة الميزان وانتصار المحور..

أما شخصيات المسرحية فهي روث كابلان المولودة في الناصرة بفلسطين لأم يهودية ولأب مهاجر من ألمانيا 1934 درست في الجامعة العبرية في القدس (الفلسفة) وعملت في الانسكلوبيديا اليهودية ثم في التعليم ثم في الصحافة.

أما الدكتور ميكلوس يارون (مولود في المجر) لعائلة يهودية عمل أبواه في حسابات شركة النفط وانفصلا وعمره (15) سنة لأن أمه متدينة يهودية وأبوه اعتنق الصهيونية الإلحادية، وهو أي الدكتور يارون طبيب تخرج من جامعة بودابست وتخصص في طب النساء وحضر مع إسرائيل إلى بريطانيا أول الخمسينيات وكان يحضر المؤتمرات الصهيونية في سويسرا وبولندا والمجر.

واورزيك . كاتب ومؤرخ يهودي مولود في بولندا عمره 62 سنة يحمل الماجستير في التاريخ من جامعة وارشو وله عدة كتب منها (سياسة الإبادة) و(المجالس اليهودية تحت الاحتلال النازي)، كان عضواً في المقاومة وفي الحزب الشيوعي البولندي، ظهر اسمه في (قائمة الدم) النازية (مطلوبون للقتل) وهو يؤكد تواطؤ المجالس اليهودية البولندية مع النازيين.

وتدور المسرحية فنقرأ:

سكرت: هل تعرف هذا الكتاب يا دكتور يارون.؟ اسمه (الهلاك الضحايا تتهم) بقلم الحاخام شونفيلد.

يارون: أعرفه.

سكوت: مجموعة من المقالات تأسيساً على كتابات زعيم المقاومة الحاخام دوف ويزمانديل. (يقصد الكتاب).

سكوت: هل قاوم الصهاينة هتلر..؟

روث: لا، فبدلاً من ذلك حاولوا إقامة علاقة خاصة معه من شأنها خدمة مصالحهم.

سكوت: حتى على الرغم من أن اليهودية العالمية كانت ضد الفاشية.؟

روث: نعم، لكننا الآن نتحدث عن الصهيونية.

سكوت: وهل قامت هذه العلاقة الخاصة.؟

روث: طالما كان ذلك ملائماً للنازيين، نعم، فقد أصبح الصهاينة هم يهود هتلر المحبين، وفي الوقت الذي أعلنت فيه لا مشروعية أي حزب سياسي آخر في المنايا سمح لهم بالبقاء وارتفع العلم الصهيوني جنباً إلى جنب مع الصليب المعقوف.

سكوت: هل تريدين القول إن الزعماء الصهاينة قد رحبوا فعلاً بإبادة اليهود؟

روث: لا، لا أقول ذلك فمن الفظيع التفكير حتى بذلك. ولكنني أقول إن هدفهم كان خلق الوطن اليهودي وإنهم لبلوغ ذلك كانوا على استعداد إذا لزم الأمر للتضحية بيهود الشتات.

سكوت: أثناء محاكمته في القدس أدلى ادلف ايخمان بشهادته، إن النازيين خشوا من أن الاتصال بالحلفاء قد يثير انتفاضات يهودية فكم كانت صحة هذه الخشية.؟

روث: لقد كانت خشيته صحيحة.

ولعل أغرب ما في المسرحية الحوار التالي:

سكوت: ألا توافق يا دكتور يارون، على أن مطالب الصهيونية الدنيوية الأكبر متجهة إلى المطمح الإقليمي.؟ وعلى العموم كان ذلك هو المصدر لحرب الأيام الستة، ألم يكن كذلك للتوسع؟.

يارون: للوقاية..

سكوت: مبررة أخلاقياً بالطبع..

يارون: (يطلق ابتسامة صفراء) أكان يحق أخلاقياً إسقاط القنبلة الذرية على اليابان..؟؟!!

سكوت: (يبدو منهكاً إلى حد ما).

يارون: تتحدث لي عن مطمح إقليمي.؟ وإنكلترا لمدة ثلاثمئة عام نهبت واغتصبت واستولت ونظامكم الاستعماري قمع الملايين وجابت إنكلترا العام بأحذيتها وكأنها تملكه، وكأن الله إنكليزي..!!!

وبعد أن ينفعل يارون ويتحدث بغضب عن (الشر الأعظم) وعن غياب اليهودي الجبان المسكين الذليل، وعن كلمات النبي حزقيال بإعادة جمع اليهود، وعن اختفاء الغيتوات والخوف، وإنه يصرخ الآن بأعلى صوته، (أنا يهودي) فيسمعه الناس بخشية واحترام.!، يجيب سكوت:

سكوت: لأنكم عسكرياً ممتلكات استراتيجية.

يارون: القوة تفرض الاحترام شيء آخر تعلمناه منكم.

(ليلاحظ القارئ هذا الحوار بين إنكليزي وصهيوني):

سكوت: أتدري أن هذا الجيل مبتكر يا دكتور يارون.؟ فأنت تعلم أن إسرائيل كلب حراسة مأجور، وأمّة قامت على عامود الإثم الغربي مدعومة بالدولارات الأمريكية.

لقد حولت الحركة الصهيونية مسألة الاضطهاد النازي لليهود وحوادث قتل اليهود من

(مأساة إنسانية) إذا صح التعبير إلى (لعبة) في سياق المشروع الصهيوني وأطماع اليهود في الهيمنة والتسلط والاستغلال وفرض العبودية على الآخرين وانتهاج منهج الإبادة المنظمة للشعب العربي الفلسطيني، وقد كشفت محاكمة رودلف كاستنر التي جرت في القدس عام 1952 عن التعاون بين القائد النازي ايخمان وزعيم صهيوني المجر (هنغاريا) رودلف كاستنر في أثناء الحرب العالمية الثانية، وقد علم كاستنر وزملاؤه تماماً أن النازيين يرسلون يهود هنغاريا إلى أفران الموت، ولكنهم فضلوا إخفاء ذلك عن اليهود مقابل وعد القائد النازي ايخمان بان يمكن عدة مئات من اليهود هم في الأساس زعماء الصهيونية وأغنياء موالون لها من الهجرة إلى فلسطين، ولكن الزعامة الصهيونية لم تمارس هذه اللعبة في هنغاريا فقط بل إنها أخفت عن الرأي العام حقيقة إبادة اليهود على أيدي النازيين، وقد أكد ذلك عضو الكنيست الصهيوني (حاييم لندو) عند ذكر لصحيفة (معريف) الإسرائيلية في 1966/4/24 أن الوكالة اليهودية عرفت بالإبادة عام 1942 وإنهم صمتوا وأسكتوا أولئك الذين علموا(27).

أما الزعيم الصهيوني (اليعازر لفنة) الذي عمل محرراً لصحيفة (الهاجانا) أثناء الحرب العالمية الثانية فقد قال: [إنه بالنسبة للزعامة الصهيونية لم يكن إنقاذ اليهود هدفاً لذاته بل وسيلة للإسراع] ويقصد الإسراع في تحقيق المشروع الصهيوني، وقال: [في تلك المرحلة . سنوات الكارثة . كان يجب أن يكون الواجب القومي الرئيسي إنقاذ اليهود في المهجر](28) وهذا ما لم تفعله الزعامة الصهيونية التي اهتمت بخلاص عوائلها وعوائل معدودة من أغنياء اليهود.

الهوامش:

(1) اليديش (Yiddish): لغة يتكلم بها اليهود في بولندا وبعض الروس، تتألف من مجموعة لهجات ألمانية وتتكون من خليط العبرية واللغات السلافية.

(2) لهذه الروائية روايات أخرى مثل (قلعة راكرنت) و(الغائب).

(3) ولها روايات أخرى مثل (ادم بيد) و(رومولا) و(مدل مارش) و(الطاحونة على نهر فلوس) وهي روايات خيالية بطابع اكليروسي (ديني).

(4) انظر: سعد الدين خضر: "قراءة جديدة في وعد بلفور" آفاق عربية/ آب 1987. ص 18 ـ ص 27.

(5) زكي الجابر: "نظرة في تطبيقات الإعلام الإسرائيلي"، وزارة الإعلام، بغداد، 1968، ص 13.

(6) (7) (8) (9): غسان كنفاني: "في الأدب الصهيوني"، مركز الأبحاث، بيروت، 1978، ط 2، ص 76 ـ 78.

(10) من متابعات الكاتب.

(11) زكي الجابر: ص 12.

(12) من متابعات الكاتب.

(13) مجلة (الديار): بيروت، في 14 /تموز/ 1974، ص 57.

(14) هذه المسرحية عرضت على مسارح لندن عام 1981.

(15) المسرحية تستهزئ بالعرب وتثير سخط المشاهد عليهم، وقد عرضت في لندن عام 1981 أيضاً.

(16) "الابتزاز الصهيوني على خشبة المسرح"، ترجمة ناصرة السعدون، آفاق عربية شباط/ 1986.

(17) ملكة البانيو: مسرحية عبرية يهودية كتبها (حانوخ ليفي) وردت إشارة إليها مع تفصيلاتها في مقال (ف. المنصور) بمجلة (شؤون فلسطينية) بيروت، تموز 1972 ص 121 ـ 127. كما أوردها بسطور قليلة إبراهيم البحراوي في كتابه "أضواء على الأدب الصهيوني المعاصر" الهلال/القاهرة، حزيران/ يونيه، 1972. وترجمها (ملكة الحمام).

(18) ف. المنصور، شؤون فلسطينية، ص 122.

(19) كذلك. ص 123.

(20) كذلك. ص 125.

(21) "ستة أجنحة لكل واحد"، ترجمة عبد الوهاب محمد الجبوري، مجلة الأقلام، بغداد، حزيران، 1979، ص 209 ـ 234.

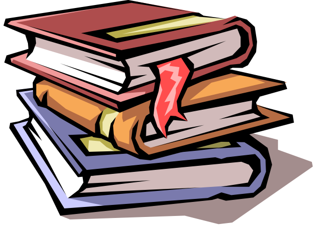
(22) كذلك. ص 222.

(23) (24) (25): كذلك. ص 221 ـ 234.

(26) "الهلاك" تأليف: جيم الين، ترجمة عبد المنعم العالم، دار ابن رشد، بيروت، 1992، ط 1.

(27) مجلة الهدف، بيروت في 18 نيسان، 1970، ص 15.

(28) كذلك ص 15 أيضاً.



ذكريات مسرحية مع فرحان بلبل

معتصم دالاتي

لم يكن مهرجان حمص المسرحي مجرد أمسيات تُعرض فيها مجموعة من الأعمال المسرحية المحلية والقطرية على مدى سبعة أو عشرة أيامٍ؛ ينتظر متذوقو هذا الفن قدومه من عام إلى عام. بل هو أبعد من ذلك بكثير، ذلك أن العمل على تأسيس حركة مسرحية جادة في المدينة هو ليس بالأمر السهل، فالمسرح ليس مجرد صالة وخشبة يطلّ منها الممثلون على الجمهور لقضاء ساعة أو أكثر من الفرجة والمتعة والتسلية، بل الأهمّ في الأمر هو تلك العلاقة الوشيجة بين الاثنين معاً.

ولعل أحداً لا ينكر أن المسرحي الحمصي فرحان بلبل كان واحداً من أوائل من حاولوا إيجاد تلك المعادلة في مسرحه "الجدران القرمزية" التي قدّمها نادي دوحة الميماس الحمصي عام ألف وتسعمئة وتسعة وستين، حث أُقيم لهذا العمل آنذاك أربع ندوات نقدية جادة. وكان ذلك شيئاً غير مألوف بالنسبة للمسرح؛ أن يجلس المخرج والمؤلف وأفراد الفرقة المسرحية قبالة الجمهور بغية الحوار والنقاش والنقد. ثم تلت تلك المسرحية مجموعة أخرى من المسرحيات قدمتها فرقة فرحان بلبل، والتي أحدثت تحوّلاً جذرياً في تلك الفرقة وفي العمل المسرحي أيضاً عندما ثابرت تلك الفرقة على تقديم أعمالها بشكل مستمر ودوري من خلال المسرح العمالي، وكان ذلك انعطافاً كبيراً في مسيرة فرحان بلبل المسرحية عام ألف وتسعمئة وثلاثة وسبعين، إذ قدَّم مجموعة من الأعمال المسرحية الهامة منها: "لا تنظر من ثقب الباب"، "القرى تصعد إلى القمر" "لا ترهب حد السيف". "العشاق لا يفشلون". "الملك هو الملك" وسواها. وكان في أعماق تلك مخرجاً ومؤلفاً أو معداً لأعمال محلية أو عربية أو عالمية، إضافة إلى إدارته تلك الفرقة التي أصبح اسمها (فرقة المسرح العمالي) حيث بدأت إرهاصات الوعي المسرحي من خلال تكوُّن جمهور مسرحي لم يعد يأتي إلى المسرح متفرجاً للتسلية، بل متذوقاً وناقداً يثير الحوار والنقاش عقب الانتهاء من كل عرض من تلك العروض. وقد يكون هذا المناخ هو الذي أسهم في إقامة مهرجان مسرحي في المدينة عام ألف وتسعمئة وسبعة وثمانين، وهو ميلاد ذاك المهرجان الذي مازال مستمراً وقائماً إلى اليوم وإن تعثر في بعض السنوات لأسباب مختلفة، إذ يقام هذا المهرجان على مسرح دار الثقافة بحمص ما بين شهري تشرين الأول وتشرين الثاني من كل عام، تشارك فيه فرق من المدينة مع استضافة فرق أخرى من باقي المحافظات، ويعقب كل عرض مسرحي نقاش يشارك فيه الجمهور، كما يستمع في النهاية إلى آراء أفراد اللجنة التحكيمية من المختصين بالمسرح

ومعظمهم من خارج المدينة، إضافة إلى جلسة أخرى مصغَّرة تتناول العمل بشكل مفصَّل تقام صبيحة اليوم التالي لعرض المسرحية.

مع تلك السنوات تشكلت حركة مسرحية جادة وجمهور مهتم يترقب المهرجان عاماً إثر عام، فتتنوع الآراء، وتختلف حول كل عمل من تلك الأعمال. ولا تخلو المناقشات رغم جديتها واتزانها من بعض الطرائف. منها أن واحداً من المهتمين المتابعين وقف عقب انتهاء مسرحية لفرحان بلبل لم ترق له، أو خالها أقل سوية من أعماله السابقة، وهو متابع لها جميعاً. فبدأ حواره أو نقده بعبارة: فرحان بلبل أفسد جمهوره. وأنا أحد المفسَدين. ووسط اندهاش الجمهور ولاسيما فرحان بلبل، استمر متابعاً بأن فرحان بلبل قد ربّى جمهوراً مسرحياً بذائقة فنية عالية.. فكيف يهوي اليوم في مسرحيته تلك؟. ثم أخذ يعدد مآخذه على ذاك العمل. وأخيراً التفت إلى فرحان بلبل الجالس فوق المنصة مع لجنة التحكيم وحدجه بنظرة قاسية وقال له: أنا زعلان منك يا فرحان. ثم ترك الميكرفون عائداً إلى مكانه وهو زعلان.

هذا المشاهد، بعد سنة وربما أكثر حين شاهد عرضاً آخر لفرحان بلبل ضمن أحد المهرجانات السنوية تلك، وقد حاز على إعجابه وقف ليثني على العمل أمام الجمهور ولجنة التحكيم، فقال مخاطباً فرحان بلبل:

الآن تصالحت معك يا فرحان من خلال عرضك المسرحي الجيد هذا.

وكان فرحان بلبل سعيداً في المرة السابقة لأن أحد المتلقين قد زعل منه حين قدم عرضاً ليس بالسوية الفنية التي اعتادها. وسعيداً أيضاً حين تصالح معه المشاهد إياه في المسرحية التي نالت رضا الجمهور، ذاك أن الجمهور الذي وعى المسرح بشكل جيد، لا يسمح لهفوة أو سقطة صغيرة، ويحاسب الفنان بقسوة بالغة. ولعل هذا مما يُسعد الفنان الحقيقي حين يرى أن جمهوره لا يسمح له بأية زلة أو تراجع أو تقصير. وإلا سوف يزعل منه. وزعل الجمهور صعب على الفنان.

معرِّضاً نفسي لنظرات الاستهجان، أغامر وأقول: إن فرحان بلبل لم يقدم أي جديد. ولم يكتشف مدرسة أو أسلوباً مسرحياً يُسجل باسمه أو يمنحه براءة الاختراع، أو أنه خلال هذا العمر المسرحي الطويل لم يمنحنا فرحان بلبل مرة واحدة ضحكة أو بهجة تخدِّر ألماً أو إحباطاً استوطن في القلب وفي الأعصاب. بل كان يصادر أفراحاً صغيرة كنا نتصيّدها بين الآن والآن. وكالصدمة الكهربائية كان في كل عمل مسرحي يصعقنا ليأخذ الجسد منا بالارتجاف، ولنكتشف بعدها أن خلايا الدماغ أصبحت أقل كسلاً، وأكثر قدرة على النشاط. لقد كان يحمل معولاً، وقلماً بالغ القسوة من أجل التهديم. تهديم البالي والسائد والمهترئ.

من مسرح كراكوز وعواظ في أربعينيات القرن الماضي وما قبل، ولزمن طويل كان كمٌّ من الأعمال المسرحية التجارية تدعى تمثيليات تستجدي ضحكات مجانية، أو تسلية آنية، وبعضها كان يمنحها هيستريا عظمة وطنية أو تاريخية مستعارة، ويفصِّل منا أبطالاً من ورق مقوى مختلفة المقاسات والأصباغ، حتى أصبح أو كاد أن يصبح شكل المسرح هذا إدماناً وقناعة. ومن الأمانة أن نستثني من هذا الشكل مسرحيين جادين لم ينساقوا وراء ذاك النوع من الأعمال المتخلّفة الهابطة.

منذ بداياته الأولى وفرحان بلبل يهدم هذا المألوف المتردِّي من المسرح، دون أن يتصدَّق علينا بمتعة صغيرة أو بسمة مفرحة . باستثناء متعة الفن العالي النبيل . ولم يعلِّق على صدورنا أوسمة مزيّفة، ولم يحرّك أمامنا بهلوانات تفجّر

غرائز الإضحاك المجاني. ويا لقسوته، كان يقدم لنا في كل مرة مرآة بالغة الحساسية تعكس أنفسنا خالية من مساحيق التجميل وأوراق السلوفان.

ومع أن النظرية تقول إن العملة الرديئة تطرد العملة الجيدة من الأسواق، إلاَّ أن فرحان بلبل بمسرحه الجاد تصدى لتلك المقولة: ولم ينسحب أمام الرداءة المستشرية في الأسواق وفي العقول.

مسرح فرحان بلبل كان قاسياً لا يعرف التودّد أو المجاملة، فحرضنا على القسوة. وكان نقدنا لأعماله لا يعرف التودّد أو المجاملة. وكان يدرك أن أقسانا عليه، هو أشدنا حرصاً على مسرحه. ولأنه لم يكن ساحراً، ولا يملك معادلات وهمية في كيمياء المسرح، ولا وصفات تجارية جاهزة تمنح مسرحه رضا الجمهور الدائم، شأنه شأن باقي الفنون في كونه عملاً إبداعياً بحتاً فلقد كان فرحان يكبو مرة ويسمو مرات، يهبط حيناً ويرتفع في معظم الأحيان، ولقد يتعثّر. لكنه ما سقط أبداً لأنه لم يعمل بهلواناً يستجدي انشراحاً أو تسلية للحضور، ولم يدخل في مساومة مع الصالة لأن المساومة أيضاً تعني السقوط في كثير من الحالات. ولئن بدا تصالحياً أحياناً فلأنه كان يدرك أنه يعبر حقلاً مزروعاً بالألغام وعليه اجتيازه كيما يوصّل بالرسالة الفكرة سالمة إلى وعي الجمهور.

مَنْ مِنْ متابعي مسرح فرحان لم يُحفر بذاكرته أبطال مسرحياته وهم من ساهم في إعطاء ذاك المسرح تألقه وجدِّيته؟

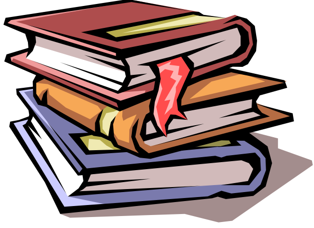
أحمد منصور، نجاح سفكوني، الأختان ضميراوي. الأختان مدور. الشاويش. الخطيب. بري العواني، سميح، أبو الخير، تمام ربيع، عبد القادر عمرين، منصور وعمر وسلام قندقجي، الهاشمي، عبد القادر حبال، عفراء، راغدة، سناء.. وآخرون كبروا بمسرح فرحان، وازداد كبراً بهم مسرح فرحان. لأنهم جميعاً انتموا إلى المسرح وهم يحملون الفكر الفني الجاد الخالي من ندبات التشويه.

أعود إلى الفكرة التي منها جزمت بأن مسرح فرحان لم يقدم جديداً، ولم يكتشف مدرسة للمسرح يحمل مفتاحها. لكن برتولد بريخت وصمويل بيكيت وأمثالهما من عمالقة المسرح العالمي، ماذا يمكنهم أن يقدموا لنا سوى إزالة الغشاوة عن العينين؟

فرحان بلبل الذي لم يكتشف جديداً في المسرح جعلنا نكتشف المسرح الجديد الجاد. ومع فرحان، وجنباً إلى جنب برعمت واستطالت فرق مسرحية جادة ساهمت كما أسلفنا في مهرجان مسرحي سنوي جاد وجمهور مسرحي شديد الحساسية والتذوق الفني. وسنة وراء سنة كان يزداد ألقنا المسرحي، ووعينا المسرحي، وتعلّقنا بالجاد من الأعمال المسرحية النظيفة.

وإذا كنا في كل عرض من عروض فرحان بلبل المسرحية نغرز مبضعنا في أعماله غير متغاضين عن هنَةٍ أو زلة، فهذا هو الوفاء يقدمه التلميذ الذي وعى جيداً دروس الأستاذ.

حركة المسرح العربي: منمنمة تاريخية



د. أحمد جاسم الحسين

الحديث عن واقع المسرح اليوم مدعاة لإثارة حزمة من الشجون التي تخصُّ هذا الفن الجميل، مثلما هو دافع لتوضيح خصوصية مغامرة فن المسرح؛ لأنه يتواشج مع الوعي والانبعاث والحرية والتجدد والديمقراطية، وما إن يخبو في مرحلة ما حتى يعود لينهض بفضل محبيه والمدافعين عنه والمؤمنين بدوره.

لا يزال المسرح يشكل حالة ثقافية تحاول أن تكسر عدداً من الحواجز بينها وبين المتلقي؛ نظراً لخصوصية هذا الجنس الأدبي/ الفن ومقدرته على التأثير في الجمهور.

فالمسرح من الفنون ذات الخصوصية لإمكانية التعامل معه بوصفه نصاً مكتوباً، وبعد ذلك نجده نصاً مشخصاً يُرى بالعين؛ يتيح للأميّ والمثقف مشاهدته، لذا فإن ما توافر له لم يتوافر للأجناس الأدبية الأخرى، رغم شيوع تحويل الروايات والقصص إلى أعمال سينمائية وتلفزيونية، لكن ما يميز المسرح أنه لا يحدث لنصوصه كبير تغيير حين التشخيص، بينما النص القصصي والروائي يشوبه تغيير كبير حين يتحول إلى عمل سينمائي أو تلفزيوني حتى يكاد يفقد خصائصه القصصية والروائية.

وتدلّ كلمة (المسرح) على عدّة فنون يكمل بعضها بعضاً، ولو حاولنا قراءة تاريخه والمهام التي أنيطت به، والدور الذي أخذه في كل مرحلة لوقفنا وقفة إعجاب أمام هذا الفن الجميل الذي ارتبط بالإنسان ومشاكله ليحرِّض ويشير ويغيِّر أحياناً!

أما عن علاقة المسرح بالمتلقي فهي علاقة متينة، فالمسرح في جوهره لقاء جماعي يقدّم عرضاً فنياً، وهو من جهة أخرى ظاهرة اجتماعية حيث يناقش قضايا وجدانية وفكرية، ويستفزُّ الشخص عَبْرَ علاقته مع الآخر.

إن أول بداية (فنية) مدونة للمسرح العربي بمفهومه السائد حالياً كانت عام 1847(1) عبر مسرحي هام هو مارون النقاش، وقد جايله مسرحيان آخران في سورية ومصر هما: أبو خليل القباني ويعقوب صنوع.

إذاً، كانت نشأة المسرح العربي في القرن الماضي قد شكلت حضوراً في ثلاث دول عربية إلا أنه في عدد من الدول العربية تأخرت نشأته، بل إن بعض الدول لا تزال غير مكترثة به.

في قراءتنا هذه وبسبب طبيعة الموضوع وشائكيته واتساع الرقعة الجغرافية؛ فإننا سنُمَرْحِل نشأته وتاريخه إلى ثلاث مراحل زمنية متتالية، مع إدراكنا ما سيرافق هذه التمرحلات من تعميمات تبدو شراً لابدّ منه وصولاً إلى تشكيل منمنمة تاريخية حول المسرح العربي:

الأولى: منذ النشأة حتى نهاية الحرب العالمية الأولى.

الثانية: ما بين الحربين.

الثالثة: ما بعد الحرب الثانية، خاصة ما بعد نكسة حزيران.

وهذه المراحل ليست منفصلة، وليس المقصود منها عزل كل مرحلة عن أخرى، بل إنها تتواشج تواشجاً ضرورياً، فحركة الأدب والفن لا انفصال بين مراحلها، مثلما أن بذور كل مرحلة جديدة لا يمكن أن تبدأ فجأة، ومخلفات المرحلة السابقة لا تنتهي قبل مرور فترة طويلة...

المرحلة الأولى:

مرحلة الرواد واقتباساتهم (النقاش - صنوع - القباني) وقد حاولت هذه المرحلة عبر أعلامها التأسيس لهذا الفن وتجذيره ووضع القواعد الأساسية له، وقد كان الرواد مدركين لهموم هذه المرحلة إدراكاً دقيقاً وواعياً، فاتبعوا عدداً من الطرق لتقريبه من الجمهور والذوق السائد:

*استلهام التاريخ والتراث العربي والعالمي، وقد خلق هذا الاستلهام تواصلاً من نوع خاص مع الجمهور إذ كان يخاطب مشاعرهم وعقلهم معاً، فالفن جديد وقادم من الآخر، ولعل إشباعه بشيء مما يخص الهوية العربية والتراث قد يجعل الجمهور يتلقاه بقبول حسن، وهذا ليس بأمر هيّن، وهم يقدمون مسرحاً في مجتمع محافظ (قيد فكره بقرون عديدة من الغيبيات) التي نجمت عن الحكم العثماني وسواه مع بداية محاولات لتلمس نهضته، ويمكننا أن نعدد في هذا الميدان عدداً من المسرحيات(2): مهلهل بن ربيعة - المعتمد بن عباد - فتح الأندلس - السموءل - الرشيد والبرامكة - كليوباترة - هيردوس - أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد - عنترة - آدم وحواء - يوسف الصديق.

*إدخال الغناء والرقص والشعر، وهذه خطوة ذكية تنمّ عن فهم ثاقب لطبيعة الجمهور المتلقي، وذكاء في إدراك أهمية الاقتراب منه عبر تقديم ما هو محبب إلى نفسه وأليف إليه، فنحن شئنا أم أبينا نمتلك تاريخاً طويلاً مع الشعر، ديواننا الذي طالما اعتززنا به، وهو المسجل لمآثرنا وانتصارنا لذا فإن لحضوره وهجاً خاصاً.. أما الغناء والرقص فهما يخاطبان جملة من المشاعر والأحاسيس، ولابدّ أن يجذبا ثلّة من الجمهور الذي كان كثير منه غير متعلّم، وقد يبدو من الذكاء أن تتم مخاطبته بأبجدية اللغة التي يتواصل معها كخطوة أولى للتقريب وخلق ألفة ومحبة مع هذا الفن الوافد.

*الترجمة والتعريب حيث فرضتا نفسيْهما حلاً ضرورياً لا غنى عنه في بداية تشكّل المسرح العربي إذ كانت البداية مع (بخيل موليير) ولم يتمكن المسرح العربي من الاستغناء عنهما حتى يومنا هذا، ولعل الاستغناء التام غير مطلوب تماماً، لكن ما هو مطلوب بالتأكيد التخفيف من وجودهما، لأن المسرح يفترض أن ينقد ويتحدث عن واقع، وقبل ذلك هو أساساً ينبثق من واقع والانبثاق غير الإسقاط. وقد يبدو أن المسرح العربي تمرّن على الترجمة والتعريب، إذ حاول مسرحيونا تكييف هذه المسرحيات مع واقعنا على الرغم من صعوبة ذلك وقلّة الناجحين فيه. أما المسرحيات التي تمّ تعريبها وترجمتها في المرحلة الأولى فهي كثيرة نذكر منها(3): الجاهل المتطبّب - الحكيم الطيّار - غرام وانتقام - شهداء الغرام - هاملت - عطيل - يوليوس قيصر - قيصر وكليوباترة - ثارات العرب - الطبيب المغصوب - حمدان.

ونتيجة لما سبق ولسواه فقد برزت هموم كثيرة في وجه المسرح العربي آنئذ... لكن هذه الهموم لا ترحل بعيداً عن المهام المنوطة بالمسرح وفقاً لما تخيّله المسرحيون آنئذ، إذ إن مهماته قد

تمثلت بالمتعة والتسلية والوعظ والتعليم ومناقشة الجانب الاجتماعي وتقديم بعض النقود حوله... ولم تكُ الأمور السابقة منفصلة عن بعضها، فالمسرح بوصفه فناً لا يمكن أن يقدم مقولته مباشرة، بل إنه يتبع جملة من الأدوات والتقنيات التي تحاول التأثير في المتلقي، وأن توصل إليه عدداً من الأفكار والمقولات متّشحة بنكهة التسلية والمتعة.

أما العقابيل التي واجهت المسرح يومذاك فهي كثيرة تجلّت في مجموعة من الأمور:

إشكالية الجمهور: يبدو من الصعوبة بمكان تعويد جمهور واسع على نمط فني جديد يقدّم في إطار مجتمع له خصاله وصفاته وفكره الخاص، وما سبق جعل كثيرين ينظرون إلى المسرح نظرةً لا تخلو من الظلم الذي لم نتخلّص منه حتى يومنا هذا، ولا أدلَّ على ذلك مما حصل مع القباني، والمعاناة التي عاناها الرجل مما اضطره إلى مغادرة بلاده فترة من الزمن...

ومن هموم الجمهور ذوقه السطحي البسيط وآلية تفكيره، ومدى تعوّده على آلية المشاهدة وطريقة التلقي...

إشكالية الفصحى والعامية: نظراً لطبيعة الفن ونوعية الجمهور، وجدّة الموضوع فإن هذه الإشكالية فرضت نفسها هَمَّاً، ربما لم نتخلّص من عقابيله حتى يومنا هذا، إذ أفرزت هذه الثنائية عدداً من الهموم، وكانت في فترة ما تزيّى بأزياء غير بريئة وصلت عند بعضهم إلى حد التشكيك باللغة العربية، وبمرور الأيام اقتنع معظم العاملين في المسرح بضرورة الفصحى، ولعلّ الوعي والتعليم قد ساعدا على ذلك، ولم يعد يماري أحد اليوم في كون الفصحى هي الحل الأفضل لتقديم مسرح متميّز يصل إلى أكبر شريحة ممكنة.

إشكالية البناء: نتجت هذه الإشكالية من عدم وجود تقاليد مسرحية، إضافةً إلى انعدام الخبرة في التأليف، والبون الشاسع بين النص القصصي السردي، والنص المسرحي الدرامي، إضافةً إلى ما يصيب النصوص المترجمة من خلل نتيجة لحذف ما لا يلائم المجتمع، وضرورة إدخال ما يلائمه والإسقاطات الواسعة التي تمّت مع انعدام الأدوات والتقنيات المساعدة...

لكن كل تلك المشاكل التي اعتورت المرحلة الأولى من نشوء المسرح العربي لم تثنِ الرواد عن جهودهم التي بدؤوها واستمروا فيها بإصرار عجيب، وكان واحدهم يبذل جهوداً مضنية في العمل أمام انعدام وجود ممثلين أصحاب خبرة أو عدم توافر الممثلات، والقيود الاجتماعية، وكان بعضهم يعمل مخرجاً ومؤلفاً وممثلاً ومنتجاً وداعياً الناس إلى حضور ما سيقدمه مسرحه، ولعلّ هذا الجهد الرائد يستحق تحية خاصة(4)...

ولابد من الإشارة إلى شذرات من حركة المسرح العربي السوري يعني من جملة ما يعني التعرّف إلى قبسات من المعاناة التي كابدها أولئك الذين أسهموا بإيجاد تقاليد مسرحية تتيح للاّحقين السير على هديها ومحاولة تطوير ما شاخ منها(5)... نخصّ هاهنا جهود أبي خليل القباني(6) الذي ساهم في إثراء الحركة المسرحية ليس في سورية فحسب بل امتد إلى مصر: "لا نعرف للتمثيل تاريخاً في سورية قبل ظهور أحمد أبي خليل القباني فيها.."، طبعاً دون نسيان دور الإرساليات آنئذ، وإن كانت ذات جمهور محدود ونمطية دينية في رؤيتها للمواضيع وطريقة معالجتها.

وقد أصيب المسرح في سورية بحالة من الفقر والعوَز فترة من الزمان إلى أن جاء فنان آخر صاحب دور هام هو (عبد الوهاب أبو السعود) الذي حاول وصل ما انقطع بعد القباني، وهو

المؤمن بأن المسرح توحيد وإصلاح، إضافة إلى خلق المتعة الفنية ومحاولة غرس الأسلوب الفني العلمي الرامي إلى تأسيس مسرح هام، وقد جاء الرجل قبل وفي أثناء انتشار عدد من الفرق المسرحية التجارية التي يأتي الفن ـ كرسالة ـ في ذيل قائمة اهتماماتها...!

المرحلة الثانية:

شهدت تراجعاً مسرحياً خاصةً في سورية ولبنان، لظروف كثيرة، خارجية وداخلية، في حين أن المجتمع المصري تجاوزها ليخلق فسحة للمسرح، كي ينمو ويتطور... وقد أتيح للمسرح المصري التبلور والتشكل قبل صحوة كل من المسرح السوري واللبناني من غفوتهما التي طالت، وقبل نشوئه وتشكله في الدول العربية الأخرى.

وقد تعددت تجليات المسرح في مصر وهيئ له شخوص مهمّون قاموا برفعه درجات، وعملوا على استقراره، فعلى صعيد المسرح الشعري لا يمكننا أن نتحدث عنه دون أن نتذكر الشاعر أحمد شوقي ومسرحياته الكثيرة منها: مصرع كيلوباترة ـ علي بك الكبير ـ قمبيز ـ مجنون ليلى ـ عنترة(7)... ولا ننسى سماته الغنائية الواضحة وابتعاده عن الدرامية، ولا يمكننا إلا أن نتذكر عزيز أباظة أيضاً.

وفي المسرح الغنائي برز عدد من المسرحيين المهمّين: سلامة حجازي وسيد درويش، إذ استطاع سلامة حجازي أن يلفت انتباه جمهور كبير عبر ما أحدثه من حق للممثل في التعبير عن مكنوناته... وسيد درويش الذي نبّه إلى الدور الكبير للدراما في الغناء إضافة إلى الدور التطريبي.

وعلى صعيد المسرح بمفهومه الأدبي والفني من المفيد الإشارة إلى أسماء عدد من الأعلام من مثل نجيب الريحاني ويوسف وهبي وعزيز عيد ومحمد تيمور وعبد الرحمن رشدي وجورج أبيض(8).

لقد كانت المسرحيات آنذاكٍ تطرح إشكاليات بلورة المجتمع المصري، وضرورة التخلّص من المستعمر، والتركيز على الحقوق الإنسانية، ومعاناة الطبقة البائسة وإشكاليات تحرر المرأة، وراح الفكر المسرحي يتبلور لينحو أحد المناحي (السياسي ـ الاجتماعي ـ الذهني).

ولعل كل الجهود السابقة بالرغم من أهميتها لا تصل إلى الأثر الذي تركه علمٌ فذّ كان له إلى جانب أقرانه فضل ترسيخ جذور هذا الفن بما أتيح له من علم وإرادة وموهبة، فقد حاول (توفيق الحكيم) الذي عُرِفَ قاصّاً ومسرحياً، أن يؤسس لمسرح عربي أدبي فني، وأنتج خلال مراحل كتابته المختلفة عدداً هائلاً من المسرحيات وانشغل بعدد من الرؤى والأفكار، ارتأى عدد من النقاد شطرها إلى نمطين من المسرح: أحدهما المسرح الذهني وهو مجموعة المسرحيات التي توقفت عند الإشكاليات الفكرية والذهنية والأخلاقية والفلسفية.

والثاني، المسرح الاجتماعي الذي عالج فيه جملة من الهموم الاجتماعية والتربوية... ولئن كانت الجديّة أهم ملامح مسرحه الذهني، فإن الكوميديا الملمح الأبرز في مسرحه الاجتماعي.

غير أن الصفة الأهم في المسرح الحكيم بتجلياته المختلفة هو عدم تقييد نقده وفكره ورؤاه بقيود محلية إلا من منطلق كون المحلية مدخلاً إلى الإنسانية، ولعل معالجة فكرة الإنسان والزمن دلالة أكيدة على ذلك، ولا يمكننا إلا أن نشير إلى محاولاته للغور في أعماق النفس الإنسانية(9).

وقد عدد بعض النقاد حزمة من الإشكاليات التي تخلّلت مسرح الحكيم من مثل شيوع الهمّ الفكري الذي قاد إلى شيء من بطء الحركة والدخول في متاهات، قد يكون المسرح غير معني بها تماماً... لكن ذلك لا يغض من أهمية مسرحه وحرصه على تحقيق المتعة الراقية المبتعدة عن

الإسفاف والمترافقة مع بناء محكم لمسرحه، واستعمال عدد من التقنيات (الرمز مثلاً) وتخلّصه من إشكالية الفصحى والعامية عبر اللجوء إلى اللغة الثالثة...!

أما المواد البكر التي استفاد منها الحكيم في مسرحه بتجلياته فإن منها الديني والتاريخي والشعبي العربي والأسطوري، والواقع الاجتماعي طبعاً، ولعل ذكر بعض عناوين مسرحياته يوضّح؛ مصادرها وآفاقها: (بيجماليون ـ إيزيس ـ أوديب ـ باركسا/ أهل الكهف ـ هارون الرشيد وهارون الرشيد ـ علي بابا/ جنسنا اللطيف ـ الأيدي الناعمة).

ونشير إلى أن المسرح العربي ما بين أواخر مرحلته الثانية وبدايات مرحلته الثالثة قد بدأ يعلن عن نفسه في مختلف أقطار الوطن العربي في تونس والجزائر والمغرب والكويت والعراق وفلسطين عبر جهود عدد كبير من الأعلام (جميل البحيري وعلي السلالي.....)(10).

ولا يمكننا إلا أن نشير بشيء من الخصوصية إلى جهود علميْن معروفين هما (نعمان عاشور ونجيب سرور)(11)، إضافة إلى ألفريد فرج ورشاد رشدي ومحمود دياب وسعد الدين وهبة... (من نافل القول التذكير بالتداخل بين المراحل، إذ إن معظم المشتغلين في هذه المرحلة استمر نشاطهم إلى المرحلة الثالثة).

ولعلّ هذه المرحلة كانت أساساً في تشكيل مسرح عربي استقر، وأعلن عن نفسه ضرورة ملحة، وقام بدور كبير في وطننا العربي، ووقف في وجه عدد من العادات والتقاليد، إضافة إلى أنه تحدّث عن هموم الوطن العربي وإشكالياته، واندمج مع المجتمع ناقداً وموجهاً ومشيراً إلى الأخطاء.

وفي سورية بدأت في المرحلة التالية ملامح الفن المسرحي بالتوطد والتبلور وإن كان المسرح قد ابتعد عن القضايا الوطنية فلا يعني ذلك أنه تخلّى عنها، وإنما كان ينتقي النصوص التي تدور في فلك الوطنية من بعيد(12) وقد انصرف المسرح في سورية إبّان وجود الاحتلال الفرنسي في سورية إلى الجوانب الاجتماعية خاصة ما تواشج مع بدء نمو حركة المجتمع وإفرازاته الطبقية والاجتماعية والفكرية ولا ننسى هاهنا جهود (الحلاج وهنداوي). ونشير إلى جهود: محمد بشير العباسي، ومراد السباعي ومعروف الأرناؤوط...

والحديث عن الجوانب الوطنية والسياسية في المسرح يوم ذاك صاحب شجون وشؤون فلا يمكننا أن نسوغ الابتعاد عن الهموم الوطنية مهما حاولنا أن نلوي أعناق الحقائق لنقول بصراحة: إن موقف المسرح آنئذ لم يكن كما هو مطلوب منه، فالباحث في تاريخ المسرح السوري لا يستطيع أن يغفر حرص كثير من المشتغلين فيه آنئذ على مصالحة الفرنسيين والأهم من حكومات صورية، حيث أدى هذا البُعد إلى الانجرار بعيداً عن دورٍ مهم يعدّ في صلب مهماته!. وقد بقي المسرح مدّة من الزمان بوقاً للحكم الفيصلي قبل أن يتوقف ليعود سنة 1928 عبر نشاط مسرحي تمّ في دمشق أسَّس لما تلاه... ولا يمكننا أن نبدي كثيراً من التفاؤل بمعظم النصوص الموجودة آنذاك، إذ اشتكت من ضعف في البناء الدرامي وعدم معرفة بسمات المسرح الحقيقية، إضافة إلى أن حرصها على استرضاء الجمهور عبر المظهر الحكواتي وإدخال الأغاني قد أوقعها في عدد من الهموم والإشكاليات...!

وقد نهل المسرح في تلك الفترة من التاريخ العربي(13)، محاولاً استكناه أغواره، والتعرّف إلى ما فيه، وتلك خطوة قد تحمل في أثنائها شيئاً من محاولة التأصيل لهذا المسرح، على أن الأمر الذي لابدّ من الإشارة إليه أن النظرة السائدة للمسرح في سورية بقيت ترى أنه أدب وفن راق، لذا فإن النظرة للمسرح التجاري كانت دوماً نظرة لا تخلو من عدم

الرضا!

المرحلة الثالثة:

تحوّل المسرح العربي تحولات عديدة تجلّت في إقامة الأكاديميات لتدريسه، وتدريس نقده في عدد من البلدان العربية، إضافة إلى إقامة المهرجانات المسرحية، وإصدار المترجمات والمجلات الخاصة بالمسرح، والأبنية المسرحية وما يقام حوله من ظواهر إعلامية هامّة.

وقد نهضت في هذه المرحلة أسئلة كثيرة سبق أن طرح معظمها قبل هذه المرحلة كان لابد من مناقشتها واقتراح الإجابات لها، مثل: . هل عرف العرب المسرح؟ . كيف نؤصل المسرح؟ . ما دور المسرح؟ . أين نحن مسرحياً من المسرح العالمي؟

وأبرز إشكالية بدت في حركة المسرح هي التجاذبات التراثية والغربية له، ومعلوم أنه في حال كحال أمتنا ينهض المثقفون عادة، كنوع من محاولة إعادة الثقة للأمة وبالأمة؛ لتأصيل بعض الفنون ونسبتها إلى الحضارة العربية من ضمن التأكيد على تفوق الأمة في هذا المضمار أو ذاك، ويتبارى كثيرون في هذا الميدان، محاولات بعضهم معقولة، والحق أنهم ما قصَّروا في هذا الموضوع، فهذا يعدد الظواهر والأشكال، وآخر ينفي، وثالث يحاول أن يلفّق، ورابع يحاول أن يوفق والهدف تأصيلي محض.

ولعل هذا يحمل بذوراً طبيعية، فخصوصية بحث التأصيل للفن وكيفية فهمه وممارسته تُثير أكثر من علامة استفهام ومثل ذلك علاقة هذا الفن بتراثه، هل يكون ذلك بالتهامه واستلهامه أو بتوظيفه أو بالتأكيد على أن ما هو موجود الآن هو ابن شرعي لذلك الماضي التليد؟ وتختلف المآرب والغايات، فهذا يقول: إننا لم نعرف المسرح لأسباب دينية، وآخر لأن طبيعة المجتمع المحافظ لم تسمح بنقله عن اليونانيين، وثالث عرفناه ولم نطوّره(14)، منبّهين إلى اهتمام النقاد والمجتمع قديماً بفن واحد كان هو الطفل المدلل والديوان العربي، وآخرون يجعلون المشكلة مصطلحاتية إذ إننا عرفناه بتسميات أخرى(15)، وقد بدأت هذه الرحلة الطويلة الشائكة منذ زمان ولا يبدو في الأفق أنها ستنتهي في هذا القرن بل سنحملها معنا إلى القرن القادم مثلما نحمل في جَعْبتنا أشياء كثيرة لازمة وغير لازمة!

وعلى الرغم من كل المقولات والآراء وما أريق من حبر إلا أن كثيرين لم يجدوا بُدّاً من أن يقرّوا قائلين: "لدينا ظاهرة مسرحية لكنها لم تتطور"(16).

وتقول باحثة بصريح العبارة: "إن ما وجد في تراثنا من ظواهر قد تحتوي على بعض العناصر المسرحية، ليس مسرحاً، وإن الإصرار على اعتباره مسرحاً، وعلى اعتباره بالتالي شكلاً لمسرحنا العربي الحديث قد يسيء إلى تراثنا وإلى مسرحنا أكثر مما يحسن إليه، لأن البناء على أرض هشّة لا يدوم، بل لابدَّ أن يتداعى عاجلاً أم آجلاً، ولن يضير العرب في شيء أنهم لم يطوروا مسرحاً، ولكن العرب لأسباب قد يكون الباحثون ذكروها أو لم يذكروها، لم يأخذوا عن اليونان مسرحهم ولم يطوروا لأنفسهم مسرحاً، فلماذا نُصِرُّ اليوم على مسرحة ما لم يكن ممسرحاً...؟"(17) وتختم الباحثة كلامها قائلةً: "ونظن أنه قد آن الأوان لكي يتخلَّص رجال المسرح العربي في مختلف اختصاصاتهم من الشعور بالذنب لأن التاريخ العربي لم يعرف المسرح"(18).

وإذا أردنا أن نلخص مجموع الآراء لوجدنا أن معظمها قد أجمع على وجود ظواهر مسرحية وموروث شعبي قوي، لكن بعبارة صريحة أقرَّ كثيرون أن المسرح العربي الحديث بمفهومه الحالي، لم يكن أبداً نتيجة لتطوير الظواهر التراثية،

بل كان نتيجة طبيعية للاحتكاك بالغرب، ولعله من المفيد لنا بدلاً من إراقة الحبر الكثير؛ أن نحاول تأصيل المسرح؛ هذا التأصيل الذي فهم بأكثر من طريقة؛ فبعضهم راح يستمدُّ الأصول التراثية للمسرح العربي (الرواد خاصة) وقد رأى أولئك وسواهم أن هذا طبيعي لنحافظ على تقاليدنا الثقافية وضرورة البحث عن مساعدات تؤكد أصالة حضارتنا.

وآخرون فهموا التجريب طريقاً تأصيلياً يمكن من خلاله الاستفادة من موروثنا إضافة إلى أن التنوع يعطي القديم والجديد قيماً أشمل وأغنى.

فيما انصرف بعضهم إلى محاولة الاستفادة من الشعبي خاصة، مركزين عليه لبعث الروح العربية (19) وآخرون رأوا أن العلاقة مع الغرف والاستفادة من منجزاته لا تحمل في طياتها أيّة إساءة للعرب لأن المسرح فن عالمي ذو أبعاد إنسانية، ولا تثريب علينا إن استفدنا من معطياته، ويلجأ أولئك إلى التاريخ ليثبتوا صدق مقولاتهم... ما دام أن اليونانيين أساساً استفادوا من المنجزات الفلسفية والمسرحية الشرقية (البابلية والفينيقية والفرعونية) فما المانع أن نستفيد منهم؟... إن الأمم تمرّ بمراحل متعددة منها المضيء ومنها المُعتم ولا غضاضة ولا تثريب في أن تستفيد أمة من الأمم في مرحلة مظلمة من تاريخها من إنجازات أمة أخرى ليساعد على التخلّص من الحالة التي تعيشها هي(20)...

لقد آمن كثيرون، بعد طول بحث، أن إضاعة الوقت في هذه المسألة ليست ذات جدوى كبيرة، فالمهم كما يرى أولئك أن نطوّر ما بين أيدينا، وأن نبحث عن دور أكثر فاعلية للمسرح حيث قال أحد المسرحيين: نظن أنه قد آن الأوان لكي يتخلص رجال المسرح العربي في مختلف اختصاصاتهم من الشعور بالذنب لأن التاريخ العربي لم يعرف المسرح(21)، والمهم أيضاً أن نستفيد من دروس التاريخ وأن نخلق وعياً تاريخياً ورؤية سابرة للأمور يفيد منها الواقع أكثر مما يفيد منها التاريخ.

ولئن أدّى تثوير هذه الأسئلة من قبل إلى جملة من النشاطات، وقاد إلى حركة تأليفية واسعة على شتى الصُعد الإبداعية والنقدية والتاريخية والتقويمية، فإن المسرح اليوم صار ذا أهمية خاصة، واتسعت دائرة الاهتمام به من مختلف طبقات الشعب.

ولئن أشيع عن نهاية المسرح بانتشار التلفزيون والسينما والمحطات الفضائية، فقد أثبتت الأيام أن المسرح لا غنى عنه، فهو فن مختلف وجنس أدبي هام لـه الكثير من الخصوصية التي تنبع من بنيته هو بالذات.

ولو حاولنا الحديث عن مسرح سوري منتظم ومنظم لربطناه بمرحلة الستينيات يوم صار المسرح تحت إشراف وزارة الثقافة حيث صدرت قوانينه الناظمة التي تحدد سماته ومهامه وخصائصه وأنماطه، وصار المسرح فعالية لها حضورها الدائم حيث ترك أثراً واسعاً في الحياة الثقافية والاجتماعية خاصة في مرحلة الستينيات والسبعينيات.

لقد لفتَ المسرح أنظار شخوص عديدين فصار يكتب له شعراء وكتّاب وبعض المتخصصين به دون أن ننسى الإعداد والاقتباس، وتعايشَ عبر رحاب هذا المسرح عدد من الاتجاهات والتيارات (الماركسي - الوجودي - القومي) وكغيره من مسارح الدنيا، فقد استفاد من التاريخ والأسطورة وسواها... وتجلى عبر (المسرح القومي ونادي المسرح والمسرح الفقير والمسرح العمالي ومسارح المنظمات الشعبية)(22).

وعبر هذا الاهتمام ولأسباب متعددة كتبت مئات النصوص ومثلت على خشبات المسرح مثلما

كتبت نصوص وبقيت على رفوف المكتبات، وهذه النصوص يحاول أن يبلورها مؤرخو الفن المسرحي في سورية عبر اتجاهات الماركسي والوجودي والقومي الوحدوي...

وعلى الرغم من ضرورة ما لهذه التنميطات كخطوة أولى في الدراسة، إلا أن كثيراً من الظلم يقع على بعض المسرحيات التي تتحمّل أكثر من رؤية، وتحمل في طياتها أكثر من اتجاه.

لو حاولنا أن نتحدث عن الكتّاب لأمكننا أن نعدد الكثير: وليد إخلاصي ومصطفى الحلاج وعلي عقلة عرسان ورياض عصمت وممدوح عدوان وخليل هنداوي وفرحان بلبل وسعد الله ونوس وعبد الفتاح قلعه جي ونور الدين الهاشمي، وحمدي موصللي ووليد فاضل وآخرين(23).

وقد انشغلت المسرحيات التي كتبها أولئك الكتّاب بجملة من الهموم والقضايا التي تخصّ المجتمع والوطن والقضية وكل ما يعتور حركة المجتمع... ومما لا شك فيه أن المسرحيين قد عبروا عن الحركة الداخلية للمجتمع التي تمثلت في مسألة الصراع الطبقي وثنائية الريف والمدينة، إضافة إلى عدد من المسائل التي تخص الهوية والمقومات الفكرية والنفسية للشخصية العربية وما حدث مع قوانين التأميم والإصلاح الزراعي والإقطاعي والفلاح.

وانشغل بعض المسرحيين بالموضوع العمالي وزيادة الأجور والهموم الإدارية والمعاشية لأولئك العمال (فرحان بلبل).

أما الهم القومي فقد تمثل عبر الحل الأمثل برأي كثيرين، ألا وهو الوحدة العربية وتحدث كثيرون عن قضية فلسطين ومسيرة العرب مع هذه القضية التي شغلتهم طوال هذا القرن، وأكد المسرحيون على ضرورة التلاحم بين جميع العرب للوصول إلى القوة التي يمكنها أن تعيد الحقوق (عرسان مثلاً).

أما جهود سعد الله ونوس المسرحية والثقافية فقد أتت أكلها على أصعدة متعددة؛ فهو قارئ من نوع خاص للواقع أولاً، فالرجل لم يقتصر بقراءته على الكتب، بل فتح ذهنه ومخيلته للبحث في أنسجة الواقع، فقد كان يدرسه، ويبحث فيما خلف الظواهر، ولم تكن تلك الظواهر عند سعد الله ونوس سوى مداخل لفهم آلية الواقع وتفكيره... حين رأى بعينيه ما حدث مع العرب قديماً وحديثاً... لم يقع في الافتعال أو الانفعال أو الصراخ؛ بل راح يبحث في الأسباب الكامنة خلف ذلك ويحفر في جدران النفس العربية ليعرف عللها وهمومها وإشكالياتها. ولم يكن ينظر إلى الأمور نظرة جزئية بل نظرة كلية شمولية، أتاحت له أن يربط الأمور، وهذا الربط يجعل حركة الواقع واضحة كالعجينة في اليد، لا مفاجآت ولا إدهاشات بل تغدو الأمور مكشوفة؛ وكل شيء فيها يؤدي إلى آخر مثلما يحدث في واقعنا الفجائعي اليوم. وقراءته للماضي كانت متنوّعة، فقد قرأ اللغة وبحث في إشكالياتها، وقرأ الدين وما كتب حوله وقرأ التقاليد الدينية التي سخّرها كثيراً ليسجّل ملاحظاته على الدين؛ على الرغم من معرفته الأكيدة أن التقاليد الدينية شيء والدين بنصوصه الصريحة شيء آخر، لكنه استغلّ وبذكاء حالة المجتمع ليوصل الفكر الذي يؤمن به ويدافع عنه ويدعو له...! وتعرف إلى الوعي الأسطوري الكوني، وأجرى موازنات بين هذا وذاك، إضافة إلى أنه قرأ الجانب الصوفي في تراثنا... ولم تقتصر قراءاته على النثر والدين والأسطورة بل قرأ بتأمل شديد الشعر العربي وبحث في العوامل الكامنة خلف نجاحه وفشله... إضافة إلى أنه قد اطلع على كثير مما كتب في تراث الإنسانية عامة، وذلك التراث الإشكالي الذي يمكن أن يُوظّف في المسرح خاصة... ولم يَعُد من مجموع قراءاته خالي الوفاض؛ بل عاد بموضوعات مسرحية هامة تلائم

جدل المرحلة التاريخية التي نعيشها ولم يترك فرصة سنحت له إلا واستغلّها محاولاً كسر كثير مما اعتدنا تقديسه والنظر إليه نظرة خاصة؛ حيث حاول أن ينبش في تاريخ الشخوص ليعرِّيهم ويعّرفنا إلى خصالهم... وبالرغم من المعارك التي خاضها المتعلقة بالاستلهام والتوظيف إلا أنه لم ينظر إلى الاستلهام سُبَّة عار في يوم من الأيام... ولا يوجد في قاموسه محرمات، فما هو محرم عند سعد الله ونوس هو الذي يضرنا ويضر الأمة، ويقيدنا ويكبّلنا ويخفف من تحركاتنا...! ولا شك أنه قد قرأ مسيرة المسرح العالمي؛ واستفاد من عدد من النصوص والشخوص (بريخت ـ فايس...) ولاشك أنه قد قرأ الفكر الماركسي وتأثر فيه وظهر ذلك في كتاباته، لكن كل ما سبق لم يكن ليقيد ويُمَسْطر رؤيته بهذه الحزمة من الأفكار أو تلك، ولم يكن ليسيّره على طريق واحد ووفق رؤية مسبقة... فانفتاح ذهنه وحرصه على تطوير تجربته، جعل ديدنه الحوار والمتابعة والاستماع للآخر لعلّ عنده ما يجعل التجربة أنضج... ولأنه لم يكن يغيّر أفكاره إلا بعد مناقشة طويلة واقتناع فإنّ أي مناقشة معه للتغيير أو سواه ستصطدم بنقاش عميق وجدل يكشف جوانب الأمور إذ لم يبنِ ونوس رؤاه عفو الخاطر، بل كانت ثمرة أكيدة لكثير من النقاش والحوار والشغل والتعب... وقد فتَّش في جوانب المظلومين والمقموعين حاضراً وماضياً، ولفتَ انتباهه المفكرون الذين يعون ويمتلكون مشاريع ثقافية وفكرية يعملون عليها ويصرفون أويقات عمرهم ليحققوا ما يصبون إليه... وهذا لا يعني أننا لا نجد في سيرورة حياته عشرات المواقف والأفكار القابلة للنقاش!

ولاشك أن حرب حزيران وما تلاها وحرب الـ73 وأحداث جنوب لبنان(24) قد تجلّت عبر المسرح العربي السوري الذي لم ينسَ همومه الاجتماعية وإفرازاته الأخرى والهموم اليومية والمعاشية للمواطن... وقد كان كل ما سبق قد ترك بصماته على النصوص المسرحية سواء عبر المباشرة أو التسييس أو الحلول الانفعالية أحياناً أو طغيان الأفكار المستوردة أو الوقوف عند حالة التنفيس وعدم الوصول إلى التحريض، والشعاراتية أحياناً أعلنت عن نفسها، والانفعالية البكائية، والقفز خلف أسس الواقع في بعض المسرحيات.

ولا يمكن أن ننسى أثر إنشاء المعهد العالي للفنون المسرحية عبر قسمي التمثيل والنقد المسرحي(25) إضافة إلى مجلة الحياة المسرحية(26) مع إقامة مهرجان دمشق المسرحي(27). وكل ما سبق قد جعل الحياة المسرحية في سورية تضج بالحركة المقنعة والمؤثرة والغنية الخصبة أحياناً.

ويمكننا أن نختم بعدد من الملاحظات التي تخص المسرح السوري عبر مسيرته التاريخية منها:

- لم يستقر وضع المسرح في سورية إلا بعد أن راحت تشرف عليه الدولة وتدعمه.
- بالرغم من النصوص الكثيرة التي كتبت فإن المسرح السوري لم يتخلَّ عن النصوص المترجمة(28).
- النزوع الشديد نحو التأصيل ومحاولة الاستفادة من منجزات الماضي الحكائية والأسطورية والتاريخية والشعبية والدينية.
- تعدد الاتجاهات والمناهج الفكرية وطرق المعالجة وآليات الكتابة.
- اقترابه من حياة الناس وهمومهم ومشاكلهم إضافة إلى تعبيره عن الهموم القومية والوطنية بحيث إننا نجد عدداً من الملامح التاريخية التي تخص حركة المجتمع والأمة آنذاك.
- لوحظ في السنوات الأخيرة بعد انتشار

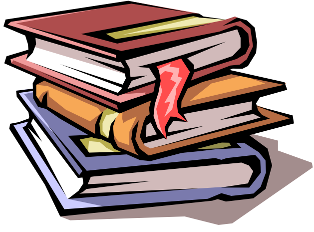
الفضائيات وخفوت دعم الدولة للمسرح مقارنة بما تقدمه مؤسسات أخرى من عوائد مادية للعاملين فيه (الممثلين خاصة)، أن عدداً من المسرحيين ترك العمل فيه بعد أن لاحظ غياب أيّ بادرة أمل في إعادة التوجه إلى المسرح.

الهوامش:

1 . المسرحية في الأدب العربي الحديث . محمد يوسف نجم . دار الثقافة . بيروت . 1956 . ص.33
2 . المرجع نفسه، ص193-.383
3 . المرجع نفسه، ص193-.290
4 . حَدَّد مؤرخو المسرح ونقاده عدداً من الأسباب الأخرى قد لا تخرج في إطارها العام عمّا توقفنا عنده، وللتعرّف إلى هذه المسألة بشيء من التفصيل يمكن مراجعة: فرحان بلبل . المسرح السوري في مئة عام . دمشق . المعهد العالي للفنون المسرحية . 1997. ومحمد يوسف نجم . المسرحية في الأدب العربي الحديث . ص449-.451
5 . تحدثت كتب كثيرة عن تاريخ المسرح في سورية وأحواله وتجلياته منها:
- الأدب المسرحي في سورية . عدنان بن ذريل . دمشق . دار الفن الحديث العالمي . د.ت.
- الأدب المسرحي في سورية . نديم معلا محمد . دمشق . مؤسسة الوحدة . 1982.
- بواكير التأليف المسرحي في سورية . عادل أبو شنب . دمشق . اتحاد الكتاب العرب . 1978.
- الولادة الثانية للمسرح في سورية . جان ألكسان . دمشق . اتحاد الكتاب العرب . 1983.
- عبد الله أبو هيف: التأسيس . دمشق . اتحاد الكتاب العرب . 1979.
- أحمد زياد محبك: حركة التأليف المسرحي في سورية . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . .1982

6 . المسرحية في الأدب العربي الحديث . محمد يوسف نجم . ص.61
7 . لمزيد من التفصيلات يمكن مراجعة مسرحيات شوقي، محمد مندور . القاهرة . دار نهضة مصر . 1982، والمسرح الشعري بين أحمد شوقي وعزيز أباظة . سعد ظلام . القاهرة . دار المنار . .1988
8 . من المفيد هاهنا الإشارة إلى كتاب المسرح والتغير الاجتماعي في مصر للدكتور كمال الدين حسين . بيروت . الدار المصرية اللبنانية . 1992، إذ ناقش عدداً كبيراً من القضايا التي تخص المسرح في مصر.
9 . للتعرّف إلى مسرح توفيق الحكيم يمكن العودة إلى مسرحياته إضافة إلى كتب كثيرة منها مسرح توفيق الحكيم . محمد مندور . القاهرة . دار نهضة مصر . .1985
10 . هناك كتب حديثة تزداد يوماً بعد يوم تتحدث عن المسرح في كل قطر عربي منها: المسرح في الأردن . عبد اللطيف شما وأحمد شقم . عمان . رابطة المسرحيين الأردنيين . د.ت، والمسرح في الكويت . خالد سعود الزيد . الكويت . شركة الربيعان 1983 والمسرح المصري المعاصر . عبد المعطي شعراوي . القاهرة . الهيئة العامة للكتاب . 1986. والمسرح المغربي . محمد عزام . دمشق . اتحاد الكتاب العرب . .1987
11 . يمكن مراجعة كتاب المسرح والتغير الاجتماعي، ص52-.70
12 . المسرح السوري في مئة عام . فرحان بلبل . ص234-.235
13 . يمكن ذكر تجربة خليل هنداوي ومسرحياته: المسرح والدراسات المسرحية من تأليفه وإعداد محمد الدقاق ووليد إخلاصي . دمشق . وزارة الثقافة . 1980 . ج.2

14 . خصصت مجلة العربي كتابها رقم 18 للحديث عن هذه المسألة وعنونته بـ المسرح العربي بين النقل والتأصيل وشارك فيه نخبة من الباحثين: د. علي الراعي . د. عبد الرحمن ياغي . د. عبد الحميد يونس . د. زكريا طليمات . د. حياة جاسم محمد...
15 . يمكن الرجوع إلى بحث د. عطية العقاد بعنوان: تأملات جديدة في أوراق قديمة للمسرح العربي . عالم الفكر، مج26 . ع1 يوليو . 1997 . ص207−228.
16 . د. علي عقلة عرسان: الظواهر المسرحية عند العرب . دمشق . اتحاد الكتاب العرب . 1985.
17 . د. حياة جاسم محمد: المسرح العربي، ص181.
18 . المرجع نفسه: ص182.
19 . الإنجاز والمعاناة: ص33−37.
20 . د. حياة جاسم محمد، المسرح العربي، ص181−182.
21 . فرحان بلبل . المسرح السوري، ص86.
22 . يمكن العودة إلى كتاب جان ألكسان الولادة الثانية للمسرح في سورية من أجل حديث مفصل.
23 . يمكن مراجعة أي كتاب عن تاريخ المسرح في سورية خاصة كتاب د. أحمد زياد محبك . حركة التأليف المسرحي في سورية . دمشق . اتحاد الكتاب . 1983، ود. غسان غنيم . المسرح السياسي في سورية . دمشق . دار علاء الدين . 1997.
24 . للمزيد يمكن مراجعة المسرح السياسي في سورية للدكتور غسان غنيم.
25 . أنشئ المعهد سنة 1977 وخرج أولى دفعاته 1981.
26 . أنشئت عام 1978 وترأس تحريرها آنئذ سعد الله ونوس.
27 . بدأت دورات مهرجان دمشق المسرحي سنة 1971.
28 . هذا واضح في العروض التي قدمت في السنوات الأخيرة إذ قُدِّمت نصوص لبريخت ولسواه.



عبد الوهاب أبو السعود (1897 - 1951)

مؤسس المسرح المدرسي

عبد الناصر حسو

ما إن قفز عبد الوهاب أبو السعود من القطار الذي ينقل الجنود من دمشق إلى جبهات القتال في أوروبا أثناء الحرب العالمية الأولى حتى يظهر في الجهة الأخرى من المحطة مفاجئاً مودعيه، ومتأثراً بالعرض المسرحي الذي شاهده أول مرة في مدينة صيدا اللبنانية على المقهى الساحلي، وكأنه يؤدي دوراً في مسرحية يحلم بها، وأصبح المسرح قدره المحتوم، حتى إنه أنقذه من حكم الإعدام عندما استعان بزي تنكري منعه من تعرف الناس (السلطات العثمانية) إليه، وهو يتجول بأزقة دمشق.

الممثل يموت كل ليلة على خشبة المسرح، ثم يعود ويموت على الخشبة نفسها ليلة أخرى، ويعيد موته مرات، وكأن في الموت حياة جديدة (انبعاث)، رغم ذلك فضّل أبو السعود أن يموت كل ليلة (مهنة التمثيل) على ألا يذهب إلى الحرب التي لا رجعة فيها، وهو يعلم أن الإعدام ينتظره، لكن ليس خوفاً من الموت أو الحرب، إنما لعدم إيمانه بهذه الحرب التي سيدافع بها عن الامبراطورية العثمانية التي خنقت كل صوت يرتفع مطالباً بحرية الوطن واستقلاله، وقمعت الأمة العربية وأبقتها فريسة التخلف والجهل والأميّة قروناً طويلة.

إلا أن مهنة التعليم أنقذته ثانية من الإعدام كهارب من الجيش، عندما أصبح معلماً في مدارس دمشق (كان ثمة قانون يعفو المعلمين من الانخراط في الجندية)، فوجد ضالته في التعليم في ممارسة هواية المسرح والرسم، ومن هنا وجد الفنان عبد الوهاب أبو السعود أنه مدين للفن الذي أنقذ حياته من الحرب بلعبة مسرحية، أدهش جميع مودعيه، وسيدهش جميع متفرجيه بما فيهم الأمير فيصل الذي حضر مسرحية "تتويج الأمير فيصل"، منذ ذلك الوقت، لم يستطع الابتعاد عن المسرح طوال حياته، حتى قيل إنه توفي أثناء عرضه لمسرحية في مصايف الزيداني لصالح إحدى الجمعيات الخيرية.

ولد عبد الوهاب أبو السعود في مدينة نابلس الفلسطينية عام 1897، هاجر مع عائلته إلى مدينة صيدا اللبنانية، تعلم القراءة والكتابة فيها على يد الشيوخ، فأرسله والده إلى القاهرة لدراسة تعاليم الدين وفقه اللغة الإسلامية في الأزهر، كما خطط له والده بأن يصبح رجل دين، إلا أن أبا السعود كان متأثراً بتلك الفرقة المسرحية الزائرة إلى صيدا عندما كان صغيراً، وهو يحلم بالفن، ويميل إليه، تعلق بالمسرح وتحمل في سبيله كل ما يمكن أن تفرزه بنية مجتمع متخلف من مضايقات ومعوقات وحواجز نفسية وأخلاقية. فارتاد صالات المسارح في القاهرة، وتعرف إلى سلاطين الفن هناك، وعمل في فرقة

جورج أبيض الذي كان قادماً من باريس وحاملاً معه مشروعاً مسرحياً تنويرياً، وما أن يمر عام حتى استدعاه والده من القاهرة بعد أن علم أنه يرتاد أماكن الفن والمجون، عاد أبو السعود إلى صيدا المحافظة التي لا تفسح لـه المجال بممارسة نشاطه الفني فيها.

تشاء الظروف وينتقل والده إلى دمشق بمهمة عسكرية بعد أن استعدت الامبراطورية العثمانية الخوض في الحرب العالمية الأولى، وبدأت أحلام أبو السعود تكبر وتقترب من التحقق، كون دمشق هي المدينة التي انطلق منها القباني، إلا أن دعوته للالتحاق بالجيش العثماني قضت على جميع أحلامه الفنية، فجددها هو بنفسه بعد أن هرب من القطار الذاهب إلى الجبهة.

شعر أبو السعود أن انطلاقته الفنية باتت تقريباً بعد أن تحررت البلاد من حكم الإمبراطورية العثمانية، واستعد لعمل كبير تمثل في أن يظهر على المسرح مع قدوم الملك فيصل، فالتقى بالكاتب معروف الأرناؤوط الذي كتب مسرحية "جمال باشا السفاح" عام 1919 موضحاً ظلمه ومشانقه، إيماناً منه بأن الفن يجب أن يكون في خدمة القضايا الوطنية والقومية والإنسانية، فهيأ المسرحية للعرض، وافتتحها بحضور الملك فيصل وبعض أعيان دمشق، وضباط في الجيش العربي، نجح أبو السعود في أداء دور جمال السفاح، وسطع نجمه، فأجمعت المصادر على أنها تركت أثراً كبيراً في الأوساط الوطنية والأدبية حتى إنه خيل للناس أن السفاح على المسرح، وكانت البداية الحقيقية لانطلاقته وشهرته الفنية في بلاد الشام، لكن الآراء تضاربت حول نشاطه بعد هذه المسرحية، إلا أنه - من المؤكد - اتخذ خطاً وطنياً سياسياً في الفن المسرحي كون المرحلة كانت تتطلب هكذا منحى بوصفها مرحلة مقاومة ضد الاحتلال الفرنسي بأشكاله في ما بعد، فكتب مسرحية "تتويج الملك فيصل" وعرضها بعد فترة زمنية طويلة.

كانت مدرسة "الملك ظاهر" ساحته التي يمكن أن يتحرك فيها بحرية، ليمارس نشاطاته الفنية، وقدم عروضاً طيلة فترة تدريسه في مدارس دمشق، وتتويجاً لهذا الخط الفني والهم القومي والوطني الذي اتخذه أبو السعود، انكب على كتابة مسرحية "تتويج الملك فيصل" ممجداً قادة وملوك الأمة العربية، واختلفت الآراء حول عرض هذه المسرحية، لكن أبا السعود كان يحمل هماً قومياً ووطنياً سياسياً يعبر عن آرائه من خلال أدواته الفنية، ولم يكتف بهذا العمل الفني المقاوم بل انخرط في الحركة الوطنية يقاتل القوات الفرنسية بعد أن توقف النشاط المسرحي إثر مشاركة الشعب السوري بالثورة الكبرى عام 1925، الأمر الذي جعله يتنكر ثانية بلباس الفلاحين متنقلاً من بلدة إلى أخرى، وكأنه يبحث عن مكان مسرحي يصلح أن يزرع فيه بذرة المسرح المقاوم، أو تجربة جديدة، أو يبحث عن شخصيات يجسدها على الخشبة.

بعد فشل إرساله في بعثة وزارة المعارف إلى فرنسا، سافر أبو السعود إلى باريس على نفقته الخاصة، حباً للاطلاع ورغبة في التعرف إلى الثقافة الفرنسية التي كانت أصداؤها تردد في العالم وليتعرف إلى أنواع الفنون الحديثة، فارتاد المسارح هناك خاصة عروض "الكوميدي فرانسيز" وتجول في المراسم وتتبع آثارها الفنية، فلاحظ التطور الفني الهائل، لكن نزعة المقارنة بين أوروبا والوطن العربي، جعلته يدرك المسافة الحضارية بينهما، فسجل ملاحظاته متحمساً للعودة إلى الوطن، ليمارس نشاطه الفني، ولم يتوان إلا أن

يزور إيطاليا وأسبانيا ويطوف في معالم الأندلس الأثرية، ويتعرف إلى كنوز فنية. كان تأثير الرحلة عليه كبيراً، في نظرته إلى المجتمع الفرنسي مقارنة مع مجتمعه، وفي نظرته إلى الفن المسرحي خاصة، لذلك عندما عاد إلى دمشق، أراد أن يحقق أحلامه الفنية ومشاريعه المسرحية، فاقتصر نشاطه على المسرح المدرسي، (هو المسرح الذي يقدمه الفتيان للكبار) وبات يوظف علومه ومشاهداته وخبرته التي اكتسبها من رحلته لطلابه في المدارس.

وكانت الفرق المسرحية التجارية التي لا تعرف سوى الربح واللهو والغناء وقضاء وقت ممتع، منتشرة آنذاك في دمشق، لاحظ أبو السعود مظاهر العجز واليأس وهيمنة هذه الفرق التجارية في المدينة، وعندما عاد إلى دمشق، ولم يجد أملاً في فرقة مسرحية تقدم أعمالاً مهمة، لجأ إلى المسرح المدرسي، مطوراً هذا الفن الجديد، ينتقل من مدرسة إلى أخرى، يقدم عروضه في الباحة، أو أي مكان آخر، وتساءل "لماذا لا نعتني نحن بالفن؟ أليست عظمة باريس أنها مرسم ومتحف ومسرح؟ وإذا جردتها منها.. فماذا يبقى من عظمتها؟" بهذه التساؤلات أعطى أهمية للفن والمدينة التي تفتح صدرها للنشاطات الفنية التي أداها أبو السعود في ما بعد، وتأمل في الأشياء بنفاذ بصيرته، وحمل ريشته ليلون المستقبل لطلابه في المدارس بكل ألوان الطيف الوطني والاجتماعي والإنساني، فيرسم ويدرب الفتيان على التمثيل، ويؤسس قواعد الفن المسرحي في مدارس دمشق.

ولشدة تعلقه بالمسرح كان يصرف الأزياء والديكور من ماله الخاص، ويختار مجموعة من الطلاب الموهوبين للتمثيل في محاولة جادة لزرع الفن المسرحي في نفوس طلابه، مقتنعاً أن القاعدة الجماهيرية لهذا الفن يبدأ من طلاب المدارس كونهم صغاراً، ومؤكداً المثل القائل "العلم في الصغر كالنقش على الحجر".

كان أبو السعود مؤمناً منذ كان معلماً في مدرسة حاصبيا بأن المدرسة ساحته الحقيقية في العمل الفني، وأنه لا يمكن زرع نبتة فنية وجني ثمارها ما لم تكن المدرسة أرضها الخصبة، فاستعان بالطلاب الموهوبين، واختارهم لتدريبهم على الإلقاء والتمثيل، يراقب الأحداث السياسية التي تجري في المنطقة. كان المسرح خلاصه وقدره فوهب حياته في سبيل ازدهار المسرح وانتشاره بين الجيل الجديد كونه الوسيلة الأكثر تنويرية للمجتمع الذي كانت نسبة الأمية فيه مرتفعة جداً وبالوقت نفسه يعبر بها عن مقاومته للاستعمار الفرنسي، لذلك استكمل ما بدأه الرواد الأوائل بأن المسرح ولد سياسياً.

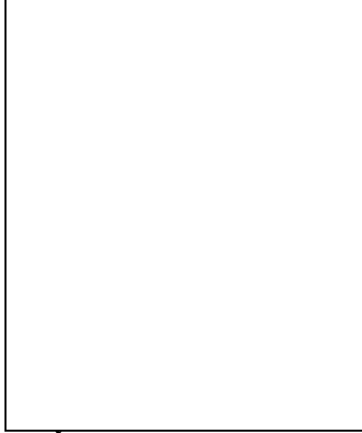
قدم العديد من العروض المسرحية على مسارح دمشق، وكان رواده من النخب السياسية والمثقفة، كما أنه استطاع أن يغير نظرة المجتمع إلى فن التمثيل في الوقت الذي كانت الفرق تقدم مهازل تهريجية، وحاول جاهداً ربط الفن بالمجتمع واستخدامه في خدمة القضية القومية، حيث كان ينشد إلى فكرة إنشاء المسارح في المدارس، وأسس قواعد الفن المسرحي بشكل علمي ومنهجي.

أسس عدة نواد مسرحية، أو شارك في تأسيسها، منذ أن وصل إلى دمشق، فقد أشرف على أول فرقة مسرحية عام 1912 في "نادي الاتحاد والترقي" الذي أسسه أحمد عبيد، والذي كان يعمل لصالح القضية العربية تحت ستار الفن، وتغير اسمه إلى "النادي العربي" في ما بعد، وانتخب أبو السعود رئيساً له أثناء عرض مسرحية "جمال باشا السفاح"، وشارك في تأسيس الأندية والفرق المسرحية بعد عودة النشاط المسرحي في

عام 1928، فكان تأسيسه لـ "نادي الكشاف الرياضي" عام 1928، محاولة منه لبث المشاعر الوطنية، واستنهاض الروح القومية، والاحتجاج على الانتداب الفرنسي، إلا أن النادي أغلق بتهمة سيطرة الاتجاه الوطني عليه، لم ييئس أبو السعود، فأسس "نادي التمثيل والألحان"، وكذلك "نادي الفنون الجميلة" كان يلبي دعوات المدارس في المناسبات الوطنية والقومية لعرض مسرحية ما، ويعود له الفضل في إنشاء المسرح المدرسي وتعليم الهواة فن التمثيل؛ حيث كان يشرف على العرض والديكور والتزيين والأزياء حتى تركيب الستائر، ولم يكن يهتم بالصالة ليعرض مسرحية، إنما كان بإمكانه تقديم مسرحية في أي مكان في حال توفر خشبتين، وقطعة من القماش، وهذا ما نادى به بعض المخرجين في أوروبا وما يحدث الآن في المسرح السوري أيضاً، حيث يلجأ المخرج إلى أماكن لم يرتدها الجمهور من قبل بعد أن ضاقت برؤيتهم خشبات المسارح المغلقة.

بدأ نشاطه المسرحي في السنوات الأخيرة محصوراً في تلبية دعوات الجمعيات الخيرية وبعض المدارس وفي المناسبات الوطنية والقومية بعد أن أسس فرقة من طلابه الموهوبين لتغطية هذه المناسبات والاحتفالات عندما يطلب منها، حيث كان مهتماً بالقاعدة المسرحية ومقتنعاً بأن المسرح لا يمكن أن ينمو إلا من خلال المدارس وإرساء قواعد منهجية، فطالب كثيراً بأن المسرح معهد للتمثيل، وحلمه أن يكون قصر العظم مكان المعهد، إلا أن أحلامه واقتراحاته باءت بالفشل في أروقة وزارة المعارف آنذاك.

كان أبو السعود كاتباً ومخرجاً وممثلاً ومصمم الديكور كونه فناناً تشكيلياً، وأشرف على إدارة المنصة، ولم يجد نفسه يوماً بين الجمهور إلا في عرض مسرحيته الأخيرة، كتب وأخرج العديد من المسرحيات، وغالباً كانت المسرحية إما مقتبسة أو تأليفاً، أو ترجمة حيث أحضر معه من مصر بعض الكلاسيكيات العالمية عندما عمل مع الفنان جورج أبيض، ويمكن أن نجمل مسرحياته التي قدمها إلى: مسرحيات مترجمة مثل، هاملت، عطيل، لويس الرابع عشر، هرناني، السيد، والبخيل، والمسرحيات المستمدة من التاريخ العربي والإسلامي هي، "وامعتصماه"، "ميلاد محمد"، "فتح عمورية"، "خولة بنت الأزور"، "تتويج الملك فيصل"، "جابر عثرات الكرام"، بينما كانت مسرحيات المناسبات تلبية من أصحاب الدعوات والمدارس والجمعيات، كان يحول المناسبة إلى منبر يطرح رأياً أو فكرة، وتأليفه كانت فواصل شعبية لترفيه الجمهور وتربيته وإصلاحه، كان يمثل تيار المسرح الجاد بأسلوب علمي، ولم يتخل عن المتعة الفنية الراقية بعكس العروض التي كانت تقدم متعة المجون والضحك الرخيص آنذاك.



خشبات 07 بين.. تكريم ومهرجان..!!

هدى أنتيبا

من "سوفوكليس" و"شكسبير" و"غولديني" و"بيرنديالو" و"لاماما".... إلى مهرجانات "أثينا" و"إيبدا فروس" و"آفينيون" و"إكس أون بروفانس" و"أورانج" و"هولند" و"فيينا"... تتابع مسارح كل من "الشارع" و"الدمى المتحركة" و"المقاهي" و"برودواي" و.... إحياء المناسبات الحدث في مسيرة الفنون الدرامية: الأوبرالية والكوميدية والتجريبية و... فعلى امتداد العام الحالي يحتفل أبو الفنون بمرور 2400 سنة على وفاة "سوفوكليس" وثلاثة قرون على ولادة "غولديني" و140 عاماً على رؤية "لويجي بيرنديللو" النور... و400 سنة على كتابة "شكسبير" رائعته: "أنطوني وكليوباترة" وقرن على ظهور "أورفيوس" لصاحبها "مونتيفردي" فوق خشبة "مانتوا" الإيطالية.... و60 عاماً على انطلاق مهرجان "أفينيون"... ونصف قرن على تدشين فرقة "لاماما" الأمريكية... ونظراً لاتساع رقعة تلك الفعاليات المسرحية بين "بايرت" و"أورانج" و"باريس" و"لندن" و"فيينا" و"نيويورك" و"موسكو" و"أثينا" و.... تتوقف هذه المقالة عند حفنة منها ليس إلا...

وتنفع الذكرى...

افتتح مسرحية الدراما تورجي اليوناني "سوفوكليس" (496 ق.م–407 ق.م) وتحمل عنوان: "إلكترا" من إخراج "فيليب كالفاريو" عام 2007. ولتعرض فوق خشبة "تانييتر" الفرنسية منذ شباط الماضي.. وهاهي اليوم تجوب عدّة مدن أوروبية بمناسبة مرور 2400 سنة على وفاة صاحبها...

أدّت دور البطولة فيها نجمة السينما البريطانية "جين بيركين" ابنة "جودي كامبل" أبرز أسماء خشبة المملكة المتحدة خلال الستينيات من القرن الماضي شاركها في البطولة: فلورانس جيورجيني في شخصية "كليتمنستر وفريدريك أندرو" في دور "أوريست"؟؟؟ وكانت "جين بيركين" قد انتقلت من دور "أندروماك" بطلة مسرحية "الطرواديات لليوناني" يوريبيديس" (484–406ق.م) إلى "إلكترا" ومن لندن إلى "تانيتر" و"باريس" وترمز "إلكترا" نجلة أغاممنون" قائد القوات الأغريقية بطل حرب طروادة لانتقام الابنة المحبة لأبيها المغدور وقتلته "كليتمنستر" بالاتفاق مع

عشيقها... تحرض "إلكترا" شقيقها "أوريست" للأخذ بثأر والدهما فينحر والدتهما الخائنة ليتوّج ملك "أرغوس"... كذلك يحتفل في كل من إيطاليا وفرنسا على امتداد هذا العام بالشاعر والدراما تورجي الساخر "كارلو غولديني" وهو من مواليد البندقية لعام 1707... استبدل هذا المسرحي بأسلوب "الكوميدياديل آرتي" رسماً دقيقاً لعادات وتقاليد عصره في روائعه مما أدى إلى نفيه إلى باريس ووفاته هناك عام 1793... أخرج رائعته "المروحة" مدير البيكولوتياترو دوميللانو: "لوقا رونكوني"... ويعرض هذا العمل منذ أيار على خشبة الأوديون الباريسية بعد "ميلانو" و"البندقية" مسقط رأس "غولديني" الذي انتقد لهجات وطبائع أهله... و"المروحة" أهم روائع الكوميديا الإيطالية.. تتألّف من ثلاثة فصول تبدأ أحداثها بسقوط مروحة "كانديدا" من شرفتها بين أيدي حبيبها "إيغاريست" وتحطمها... فيشتري العاشق لمعشوقته مروحة جديدة يرسلها مع الفلاحة "جيانينا"... لكن الإسكافي "كريسبينو" وصديقه الحانوتي "كوروناتو" ويعشق كل منهما "جيانينا" يشاهدان "إيفاريست" برفقة هذه الأخيرة.. فتدب الغيرة في قلبيهما ... تصل أخبار هذا اللقاء إلى "كانديدا" التي تُعيد المروحة لـ"جانينا"... وتتخاصم مع "إيفاريست" ثم تسعى للارتباط بالبارون "ديل سيدرو"... وإذا بالمروحة تمرّ من يد إلى أخرى مع تفاقم سوء التفاهم... وفي النهاية تعود المياه إلى مجاريها بعد أن يتعرّف المشاهد إلى مجموعة من الشخصيات الريفية الفقيرة والنبيلة الغنية وعلى طموحاتها وتقلبات طبائعها من غيرة إلى جشع وحسد وحب و... أما مسرحية "سيرانودوبيرجراك" عرضت لأول مرّة في باريس قبل 110 سنة من الآن وهي من تأليف الشاعر الفرنسي "أدمون روستون" فقد حصدت منتصف أيار الماضي ست جوائز "موليير" المسرحية: جائزة الإخراج ونفذه "دونيس بوداليديس" وجائزة للديكور وأخرى للإضاءة ورابعة للملابس وصمّمها "كريستيان دولاكروا" وخامسة للدور الثانوي والسادسة لأفضل عرض مسرحي شعبي عام...

شارك في بطولة هذا العمل "ميشيل فيليرموز" في دور "سيرانو"... وتعتبر من أكثر المسرحيات شعبية في فرنسا... يدور موضوع هذه الكوميديا الشعرية التي لم ينقطع عرضها منذ ولادتها حتى اليوم ـ حول حب الشاعر الفارسي "سيرانو" لابنة عمّه "روكسان" وعجزه عن البوح لها بلواعج قلبه نظراً لقلة وسامته حتى بعد وفاة صديقه الشاب الجميل المحيّا الذي استعار اسمه ليبث لها مشاعره... ورغم وقوع الحبيبة "روكسان" أسيرة قصائد حب ابن عمّها الموقعة باسم صديقه إلا أنها لم تكتشف خوف هذا الأخير من نفورها من قبحه... وعندما يتم اغتياله على يد عصبة من الحاقدين عليه يعترف "سيرانو" لابنة عمّه بالحقيقة؛ لكن بعد فوات الأوان لأنها دخلت الدير بينما يلفظ هو أنفاسه الأخيرة... وفي باريس وعلى امتداد هذا الصيف موسم العروض المسرحية في الهواء الطلق تعرض رواية "جول خيرن": "حول العالم في ثمانين يوماً" بعد أن تحوّلت إلى عمل درامي فوق خشبة "قهوة المحطة" وهي من إخراج "سيبستيان آزوياردي"...

وفي لندن تزدحم عروض الفن الدرامي متعددة الجنسية مع اقتطاع أعمال "شكسبير" حصّة منها على خشبتي "المسرح الملكي" وستراد فورد آبون إيفون" مسقط رأس الشاعر الدراماتورجي الكبير... حيث تقدم فرقة "شكسبير الملكية" اعتباراً من 17 تموز 2007 رائعته: "هنري الرابع" تليها "ريتشارد الثاني" و"هنري الخامس"... ومن أبرز العروض المسرحية الأخرى التي حطّت فوق خشبات عاصمة الضباب هناك "لحن السعادة" والتي حققت النجاح تلو الآخر في "برودواي" كما في العواصم الأوروبية...

وتتناول أحداثها قصة مربيّة شابة تُندب للعمل لدى أسرة فقدت ربّة بيتها تنجح في ترويض أطفال تلك العائلة المشاغبين... لكن ربّ الأسرة يقع في حبّها رغم التباين الطبقي بين هذا النبيل الثري والمربية المتواضعة النسب... ويتمكن من إقناعها بالاقتران به ومتابعة الإشراف على تربية أولاده.. كذلك الأمر بالنسبة لرائعة الروائي والشاعر الفرنسي "فيكتور هوغو": "البؤساء" التي استمر عرضها في "برودواي" أكثر من عشرين عاماً... وانتقلت هذا العام إلى لندن لتقدّم فوق خشباتها مرفقة بموسيقا ساحرة... ولا يزال موضوع "البؤساء" (نشرت عام 1862) الإنساني الاجتماعي يهزّ وجدان الأجيال... فمن لم يتعاطف مع بطل هذا العمل "جان فلجان" الذي زج به في السجن ظلماً؟ وعندما ينجح في الهروب يقوم بتبني ومساعدة "كوزيت" ابنة امرأة فقيرة تدعى "فانتين" مع رفاقها الذين يفترشون الأرصفة... فيشق لها مكانة مرموقة في المجتمع ثم يزوجها من شاب رصين لتنعم بحياة مستقرّة هادئة...كذلك تقدم خشبات عاصمة الضباب المسرحية الموسيقية الراقصة "كباريه" تأليف وتلحين "كاندير" و"إيب"... ويسلّط موضوعها الأضواء على المستجدات الاجتماعية التي

طرأت على "برلين" عشية الحرب العالمية الثانية انطلاقاً من عام 1931 ومهّدت لصعود النازية وتسلم "هتلر" الحكم في ألمانيا... وعلى غرار "البؤساء" تجوب مسرحية "شبح الأوبرا" أشهر صالات ضفتي الأطلسي... تدور أحداثها حول عاملة في إحدى دور الأوبرا تتمتع بصوت رخيم يتم اختيارها لأخذ مكان مطربة متوجة أصيبت بوعكة عشية افتتاح مسرحيتها الجديدة... وعندما تجتاز هذا الاختبار بنجاح يشنّ أنصار المطربة الشهيرة حرباً ضدها للحيلولة دون استمرارها... فتتصدى لهم أحداث غامضة يرجعها العاملون في هذه الصالة المسرحية إلى "شبح الأوبرا" وهو شاب موهوب وصاحب صوت شجي أصيب بتشوّه أبعده عن الخشبة ليقيم في كواليسها.. يساند الشبح تلك الموهبة الصاعدة بعد أن يقع في غرامها لتغدو نجمة معروفة تسقط منافستها عن عرشها... ولأن للسيرة الذاتية مكانة خاصة في الفن الدرامي كانت مسرحية "إيفيتا" الأطول عمراً على الخشبات البريطانية... و"إيفيتا" هو اسم الدلع لأكثر النساء شعبية في تاريخ الأرجنتين المعاصر وتدعى "إيفا دوارتي" (1919–1952) زوجة رئيس الأرجنتين "خوان دومنيغو بيرون"... تنتمي "إيفيتا" إلى الطبقة الكادحة في البلاد استطاعت من خلال وقوفها إلى جانب العمال وقضاياهم كسب تأييد تلك الشريحة من المجتمع الأرجنتيني... شقّت "إيفيتا" العصامية أمام زوجها "بيرون" الطريق إلى سدّة الحكم بفضل صوتها العذب الذي ضاعف من شعبيتها في صفوف الفقراء بشكل أساسي... ولم تستبعد روايات الخيال العلمي عن الخشبة اللندية لهذا العام... فهاهي رائعة "تولكيان" أستاذ اللسانيات البريطاني التي تحوّلت إلى فيلم سينمائي حطّم شباك التذاكر: "سيد الخواتم" تنتقل إلى المسرح الملكي لتقدم عرضاً خرج على المألوف ينتمي إلى ما يسمى "بالميوزيكل"... ويعتمد على أصوات أكثر من سبعين مطرباً وتصاميم استعراضية ثلاثية الأبعاد إلى جانب مواهب تمثيلية متعددة الجنسيات... وعلى غرار "غولديني" تحتفل إيطاليا هذا العام بعرّاب مسرحها المعاصر "لويجي بيرنديللو" (مواليد صقلية لعام 1867) الذي حصد جائزة نوبل في الآداب عام 1934 قبل أن توافيه المنية عام 1936... وبمناسبة مرور 140 سنة على رؤية "بيرنديللو" النور تقدم على خشبات كل من ميلانو والبندقية وروما وصقلية باقة من روائعه: "لكلٍ حقيقته" 1916... و"ليولا" وكتبها عام 1917... و"هنري الرابع" 1922.... "وهذا المساء نرتجل" 1930....

ألم يقل "بيرنديللو" كلمته: "لكن الإنسان دون أن



يرغب ودون أن يعلم يظل دائماً يختبئ خلف ما تصوره لـه قناعاته: الجمال والكرم والمآسي" و....

ففي كوميديا "هذا المساء نرتجل" وتتألف من ثلاثة فصول وهي جزء من ثلاثية دعاها الدراماتورجي والروائي الإيطالي: المسرح داخل المسرح ينفذ المخرج

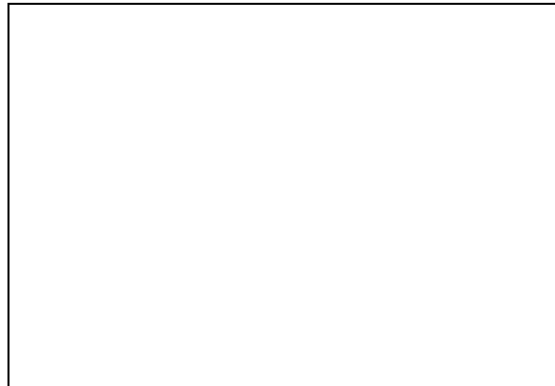
"هينكغوس" عرضاً مقتبساً عن قصة لـ"بيرنديللو": "وداعاً ليونور" حسبما جاء في هذا العمل الذي يتطرق إلى الغيرة في إحدى تجلياتها... وأمام إصراره على إخراج العرض بشكل مثير للضحك ترفض حفنة من الممثلين مجاراة "هينكفوس"... ينفجر التصعيد الدرامي عندما يتزوج ريكو (أحد الممثلين) بالحسناء "ممينا" ليسجنها داخل المنزل بعد أن يحرمها من التبرّج والتزيّن بحجة أنه شديد الغيرة عليها... وعندما تصبح شقيقة زوجته ممثلة تستعيد "ممينا" أيام الصبا والسعادة التي عرفتها في منزل والدها فتغني للأطفال حولها أغنية "وداعاً ليونور" لتصاب بأزمة نتيجة انفعالها تؤدي إلى وفاتها. ليصيح المخرج: "لقد تحقق ما توقعت"... كذلك تشهد نيويورك هذا العام احتفالات اليوبيل الذهبي لولادة النادي التجريبي "لاماما" الذي ينتمي إلى ما يسمى "الكافيه ثياتر" أو "مقاهي المسرح"... ففي العام 1957 سمح "جوشينو" (ينحدر من أرومة صقلية) ويمتلك إحدى مقاهي "غرينويش فيليج" النيويوركية لفرقة مسرحية بتقديم عرضها أمام رواد مطعمه هذا... لتنتشر هذه العادة في أنحاء العالم منذ ذلك التاريخ... في باريس حيث قدّم "برنار داكوستا" عرضاً من تأليفه: "ثلاثي من أجل كناريين" عام 1966 ثم في روما ومدريد ولندن... لتشييد عشرات المقاهي صالات خاصة بالفن الدرامي فوق أرصفتها على غرار "الكازينو الصغير" و"مقهى المحطة" (وتتسع صالته 480 مشاهداً)...

ولأن العلاقة بين الممثل والمتفرّج أصبحت مؤخراً أقرب إلى المسرح الأغريقي سارعت مجموعة من الدراماتورجين إلى الكتابة لهذه الخشبة على غرار "إدوارد اكبي" وانطلق من مقاهي المسرح و"رومان بوتييل" و"ايونسكو" و"بنيجيه" و"أوبالديا" و"بيتر بروك" (أبرز المخرجين البريطانيين الأحياء)....

وتميّزت الأعمال التي عرضت في الهواء الطلق وعلى خشبة تلك المقاهي المسرحية بإيجازها وحواراتها المباشرة والمقتضبة وبارتجال عدّة فقرات من نصوصها وبنقدها اللاذع إثر مشاركة جمهور روادها الممثلين وباختصار ديكوراتها وإخراجها... ويعتبر مسرح "لاماما" الأمريكي ولا يزال حياً إلى اليوم الأكثر شهرة في هذا المجال...

- مهرجانات العام.... -

قبل ستين عاماً من الآن وإثر النجاح الذي حققه عرض "جريمة في الكاتدرائية" إخراج "جان فيلار" طلب هذا الأخير من بلدية مدينة "أفينيون" الفرنسية دعمه لتنظيم مهرجان مسرحي شكّل فاتحة المهرجانات التي تنضوي منذئذٍ تحت هذا العنوان... لم يقدم مهرجان عام 1947 سوى ثلاثة أعمال: عمل للدراماتورجي البريطاني "شكسبير" وآخر للفرنسي "بول كلوديل" وثالث لزميل هذا الأخير "موريس كلافيل".... وسرعان ما تسلّم "فيلار" إدارة المسرح الوطني الشعبي ليصبح



"مهرجان آفينيون" شاغله الشاغل حتى عام 1963... عمل هذا المبدع على توسيع أنشطته لتشمل إلى جانب الفن الدرامي: السينما والموسيقا... ولتحظى

تظاهراته بمناقشات الطاولة المستديرة ولقاءات واسعة حول قضايا تتعلّق بالفنون المشاركة فيه... وليفتح "آفينيون" أبوابه أمام الفعاليات الدرامية الآسيوية والأفريقية والأمريكية اللاتينية وما يرافقها من ممثلين ونقاد ومخرجين مشاهدين... تمخّضت عن هذا المهرجان ولادة "المسرح التجريبي" مع استمرار الحوار في ردهاته بين عروضه الرسمية (yn) وعروض خارج المهرجان (off) ليسجل "آفينيون" عام 1975 ستين عرضاً مسرحياً يومياً آنذاك... وفي تظاهرة هذا العام تعرض الدراماتورجية الفرنسية ذات الجذور الروسية "آريان منوشكين" مسرحيتها: "سريع الزوال" برفقتها "تياتر دوسوليه" (من منتصف تموز حتى أواخره) في حين يقدّم "جان فرانسوا سيفاديه" قراءة جديدة لرائعة شكسبير: "الملك لير" على خشبة قصر الباباوات في "آفينيون" خلال الفترة المذكورة أعلاه... أما "فريدريك فيسباخ" فيتناول مسرحية "رونيه شار" وعنوانها "وريقات التنويم المغناطيسي" بأسلوب شاعري، ويحتفل مهرجان "آفينيون" هذا العام بالذكرى المئوية لولادة "شار" صاحب فكرة تأسيس هذه الفعاليات برفقة "فيلار" عام 1947... وكانت رائعة الدراماتورجي الفلاماني: "توم لانوي" وعنوانها: "ميفيستو للأبد" قد احتلت خشبة بلدية مدينة "آفينيون" خلال شهر تموز... وهي مقتبسة عن رواية "كلاوس مان": ميفيستو". وتتطرق إلى معاناة ممثل يتعاون مع النازيين فيسرب لهم أخبار الفرق الفنية حوله. أما الروائي الأرجنتيني "رودريغو غارسيا" فيقدم مسرحية: "زرقاء دامية فاحمه" على خشبة "دير كارم" خلال تموز ويغلب عليها الطابع السياسي حين يسيطر الفقراء على أحد شوارع "بيونس آيريس"...

وتجمع هذا العام سلة مهرجان "إكس" أعمال كل من "ريتشارد فاغنر" ("الولكيري" إخراج "ستيفان براوفيغ" اعتباراً من أواخر حزيران حتى منتصف تموز في الهواء الطلق) و"شكسبير": "الملك لير" (إخراج جان فرانسوا سيفاديه) و"موتزارت" (في مسرحية "زواج الفيفارو" تنفيذ: "فانسون بوسا")... وفي مدينة "مونبوليه" الساحلية أقيم مهرجان "ربيع الممثلين" على امتداد شهر حزيران واستقبل عروضاً من القارة السمراء: ("قتيبة" إخراج "دانييل بيدوس") ومن الصين (دار الشاي) ودول أخرى... ومن المهرجانات التي تهتم بالتاريخ أولاً هناك مهرجان "آنجو" وولد عام 1951 تسلّم إدارته الروائي "ألبير كامو" بين العامين 1958 و1957... تتناوب على خشباته بين تموز وآب 2007 أعمال "وجاك ومعلمه" لـ"ديدرو" اقتباس "كوندورة" و"تيكراسوف" لـ"جان بول سارتر" إخراج "ستيفان فوتوفيز" وفي أحضان الطبيعة يستقبل مهرجان "مسرح الشعب" ضيوفه في غابات "الفوغ" بين الإلزاس واللورين من منتصف تموز وحتى أواخر آب...

زوار قدموا لمشاهدة عروض: "الكريهات" (من القص الشعبي) لصاحبها "بيير غيلوا... والميوزيكل": "الأوروبية" وهي مسرحية راقصة أخرجها "ديفيد ليسكو" وتدور أحداثها حول كيفية بناء أوروبا المعاصرة...

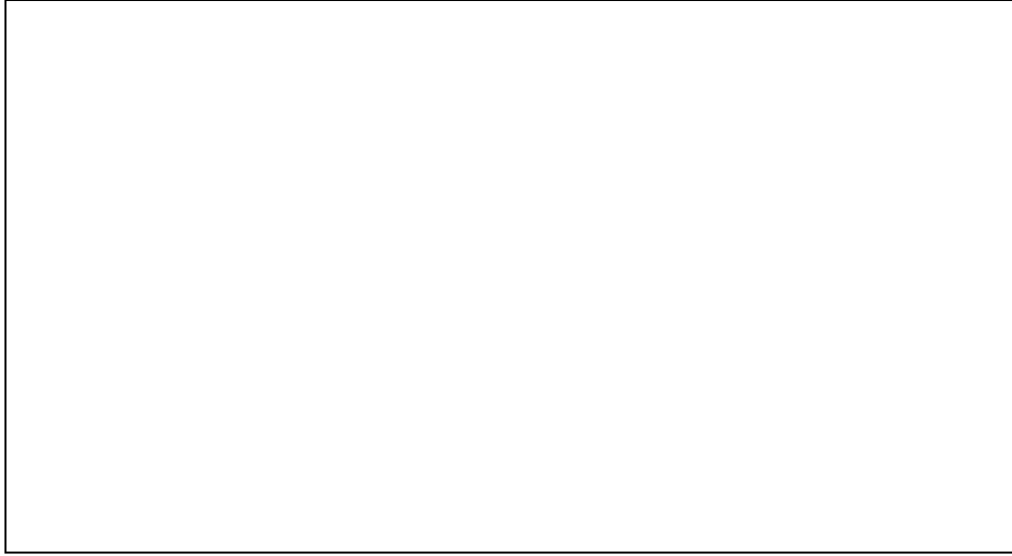
ومن أكثر المهرجانات شعبي في أوروبا اليوم "مسرح الشارع" الذي انتشر في بلاد الراين والألب وصولاً إلى حوض المتوسط.... ويعتبر مهرجان "أوريلاك" (حنوب باريس) أبرز تظاهرة تتناول هذا الفن الدرامي... ويعرض برنامجه خلال شهر آب 450 عملاً لفرق متعددة الجنسية على غرار "تياترودبل سيلنشيو" كذلك الأمر بالنسبة "لمهرجان شالون" في الشارع... ويختص بالمسرحيات التاريخية وتتدفق

عروضها خلال تموز للعام الجاري من أسبانيا واستراليا وهولنده وتشيلي... ويحتفل مهرجان "البون" بمرور ربع قرن على ولادته... ويتميّز بطابعه الباروكي... وتتدرج عروضه بين روائع "مونتيفيردي": "أورفيو" إخراج "رنالدو اكسيندريني"... و"موتزارت": "خطف في السراي" تنفيذ "جيروم ديشون" و"ماشا ماكييف"... و"هايدين": "الخلق" بمشاركة "وليام كريستي"... كذلك ينظم قصر "المركيز دوساد" مهرجانه السابع من منتصف تموز وحتى مطلع آب حيث يقدم مسرحية "كارمن"... في حين يحتضن مهرجان "أورانج" خلال شهر آب أوبرا "بوتشيني": "السيدة الفراشة" بقيادة الياباني "يوتا كاسادو" إلى جانب أعمال أخرى... ويصنّف "مسرح الشارع" بين القيم المضافة بالنسبة لمهرجانات الفن الدرامي العالمي منذ ثلاثة عقود وحتى الآن ويجمع أحياناً بين التجريب والارتجال...

- الأوبرا في المقدمة... -

تراوحت العروض الأوبرالية هذا العام بين الكلاسيكية والحداثة... ففي باريس تعرض حالياً مسرحية عنوانها "زمن الغجر" تنتمي لما يسمى اليوم "البانك أوبرا" أخرجها السينمائي "أميركو ستريكا" على خشبة صالة "الباستيل"... وتجري أحداثها في إحدى مدن الصفيح الغجرية حيث يعيش طفلان لا أهل لهما يرتحل كل منهما إلى جهة بحثاً عن عمل يرتزق منه... فيلتقي "أحمد" بطل هذه الميوزيكل (كوميديا مرفقة بموسيقا راقصة) بأناس مثيرين للسخرية طباعهم غريبة لتنفجر المواقف الضاحكة... اقتبس هذا العمل موضوعه من فيلم نفذه هذا المخرج المبدع عام 1988 وحصد جائزة "السعفة الذهبية" في "كان" 1989... ويشارك نجل "أمير" في التوزيع الموسيقي لهذه الأوبرا إلى جانب ممثلين من دول البلقان: "غوريكا بوبوفيك" و"أوجنجين سكور" و"مليكة تودوروفيك" و"ديجان سبارا فالو" و"تيناد جانكوفيك"... بدأ عرض "زمن الغجر" منذ أواخر حزيران ليستمر حتى نهاية آب مع تخصيص يوم مجاني للجمهور بتاريخ 14 تموز عيد الثورة الفرنسية... وكان يوم "الجميع إلى الأوبرا" (17 كانون الثاني 2007) قد دشّن الموسم الأوبرالي في أوروبا انطلاقاً من فرنسا من خلال استقبال الجماهير مجاناً... وذلك تشجيعاً لهذا الفن الذي أصبح شعبياً إلى درجة أن رائعة "موتزرات": "المزمار السحري" تحوّلت إلى أوبرالية خاصة بالأطفال... وتعلق السوبرانو "تاتالي ديسي" مواليد ليون 1964 على نزول الأوبرا إلى الشارع بقولها: "إن الجمهور يعشق الكوميديا الموسيقية فلماذا نحرمه من أوبرا في متناول الجميع؟!"....

وتقوم "ديسي" بدور البطولة في رائعة "غاستانودو نيزيتي" (1797–1848) وعنوانها: "ابنة الكثيبة" على خشبة "كوفن غاردن" البريطانية... بعد دورها الرئيس في أوبرا "المزمار السحري" فوق مسرح "سانتافي"... ومع بدء فصل صيغ هذا العام عرضت دار أوبرا باريس "لاترافياتا" أو "غادة الكاميليا" فوق خشبتها... إخراج "كريستوف مارتالير" وهي من تأليف الموسيقار الإيطالي "غيسبي فيردي" (1813–1901) عن نص الروائي الفرنسي "الكسندر دوماس" الابن... ويعتبر هذا العمل جسراً بين مرحلتين: الحركة الرومانسية الغنائية والواقعية والتي أنجبت كوميديا العادات دشنتها "لاترافياتا"... اقتبست السينما العربية هذا الموضوع في فيلم "أبي فوق الشجرة" بطولة "عبد الحليم حافظ" و"عماد حمدي" و"ناديا لطفي"... حيث يتنافس الأب وابنه على حب غانية حسناء...



أما مسرحية "شكسبير": "اغتصاب لوكريس" وهي أوبرا تتألف من فصلين أعاد صياغتها موسيقياً: "بنجامان برتين" وأخرجها "ستيفان تيلر" فتعرّض في صالة الآتيني الباريسية... يتمحور موضوعها حول اغتصاب الملك "تاركان" الإتروسكي (منطقة في إيطاليا) لإحدى شريفات روما وتدعى "لوكريس"... نفذ هذا العمل الباريتون البولوني "بارلوفيج ميسيودار" في دور "الملك" والسوبرانو الروسية "إيلينا تسالاغوفا" في دور "لوتشيا والسبرانو الكورية "يونغ شوي" في "الكورال"... ومن مهرجان "هولاند" أوبرا "أمستردام" مطلع حزيران الماضي إلى "إكس أون بروفانس" منتصف تموز انتقلت أوبرا "منزل الأموات" بقيادة "بيير بوليز" وإخراج "باتريس شيرو"... كتب هذه الرواية "دوستويفسكي" وألّف موسيقاها ولحّنها أوبرالياً التشيلي "ليوس جاناسيك" بين (1854م-1928) وشاركت خلال أيار 2007 في مهرجان "فسوخن" الذي تنظمه مدينة "فيينا" النمساوية... تتغلغل أحداثها إلى أعماق نفوس مجموعة من معتقلي أخطر السجون السيبيرية حيث زج "فيدور دوستويفسكي" قبل خمس سنوات من تدوينه هذا العمل عام 1861 بعد أن حكم عليه بالموت... وموضوعها شبيه بسيرته الذاتية... خلص فيها الأديب الروسي الكبير إلى نتيجة أن الخطيئة هي التعاسة وأن الخطأة هم أناس تعساء ليس إلا... صوّرتهم ريشته على حقيقتهم دون أن تجعل منهم أبطالاً... فمن يستطيع نسيان صورة "غارين" التتري السادي الذي تحركه غرائزه أو "آكيم" الضابط القوقازي المحترم أو "بتيروف" القلق المتردد أو الوديع الهادي "سيروتكين" أو "علي" الجبلي الهوى الرقيق المشاعر الذي علمه "دوستويفسكي" القراءة والكتابة؟!

ومن المعروف أن "الأوبرا" هي الابنة الروحية للفن الدرامي... رأت النور قبل أربعة قرون من الآن في "فلورنسا" عصر النهضة حين تنادت عصبة من الشعراء والموسيقيين والفلاسفة للعودة إلى جذور

المسرح الإغريقي أي إلى غنائية أبو الفنون... ولتحط "اورفيوس" رائعة "مونتيفيردي" عام 1607 على خشبة مدينة "مانتوا" الإيطالية كباكورة الأعمال الأوبرالية في العصور الحديثة... ولأن هذا الفن الدرامي يحتاج إلى مصاريف باهظة على صعيد الأوركسترا أو المغنين والملابس والتقنيات والصالات عمد نبلاء إيطاليا آنذاك كأسرة "غونزاغاس" و"باربيريني" إلى رعاية وتمويل استعراضاته واستخدمت الأوبرا للدعاية لإظهار مكانة تلك الطبقة السياسية والثقافية...

ـ تجليات المسرح الإغريقي... ـ

يتوافد على امتداد فصل الصيف عشاق السياحة الثقافية إلى بلاد الإغريق التي تعج مدرجات مسارحها المكشوفة بهؤلاء الزوار... ويستضيف مهرجان أثينا منتصف تموز رائعة الأدب الأندونيسي "رامايانا" الملحمة القادمة من "بالي" يرافقها أكثر من خمسين فناناً أندونيسياً.. ألّفها الشاعر "فالميكي"... وتروي مغامرات الأمير "راما" الذي ينتصر على منافسيه لينشر السلام في جزيرته... كذلك يعرض مسرح "هيرودس آتيكوس" ما قدمته خشبة "ديوينسيوس" المجاورة من افتتاحيات أعمال عمرها يزيد على 2400 سنة لكل من "أسخيلوس" و"سوفوكليس" و"يوريبيدس" وآريستوغان" ويعاد اليوم اقتباس تلك الروائع مجدداً نظراً للإعجاب والتقدير الذي تلقاه...

ومن أبرز مسرحيات "آيتكوس" المستمرة حتى أيلول: "أندروماك" للدراماتورجي الإغريقي "يوريبيدس" اقتبس النص الشاعر الفرنسي "راسين"... و"ليستسيترتا" رائعة "آريستوغان" وتقدم نسختها العربية حالياً على خشبة الحمراء في دمشق... و"إلكترا" لزميلهما "سوفوكليس"... و"أيفيجيني" لـ"يوريبيدس" بين: (484–406 ق.م)... ترتحل تلك الأعمال بين هذا المسرح الأثيني وبين مسرح مدينة "إيبيدا فروس" من مطلع تموز حتى أواخر آب حيث رافقت العروض طقوس عبادة "اسكليبيوس" إله الطب... شيّد مدرجه "بوليكليت" في القرن الرابع ق.م ويدشّن سنوياً في صحن مدرجه مهرجان الدراما: "ايبيدا فريا" بمشاركة فرقة المسرح الوطني لليونان... ويستقبل مسرح "ايبيدا فروس" خلال الموسم الحالي "أوريستيا" للدراماتورجي الإغريقي "اسخيلوس" (525–456 ق.م) عرض فرقة "فرانكفورت" الألمانية... ورائعة "صاموئيل بيكيت": "أيام سعيدة" إعداد الفرقة الوطنية البريطانية... وأوبرا "الخلق" لـ"هايدن" أما مهرجان "سالونيكي" المسرحي (شمال اليونان) فقد فتح ذراعيه لما يسمى الفن الدرامي في دول البلقان حيث تتناوب على خشبته فرق وطنية قادمة من "تركيا: و"سلوفانيا" و"ألبانيا" و"رومانيا" و"هنغاريا" و....

وتستقطب مسرحية "يوريبيدس": "ميديا" وقدمت لأول مرة عام 431 ق.م ـ عروض ثلاث فرق جاءت من "ألبانيا" و"رومانيا" و"هنغاريا" للمشاركة خلال تواريخ متسلسلة في هذا المهرجان... وينظم في أيلول... وتتناول فرقة سلوفانيا الوطنية رائعة "سوفوكليس": "أوديب الملك" واعتبرها "أرسطو" في حينها قمّة الإبداع الفني... و"ميديا" أهم تراجيديا كتبها "يوريبيدس" تتداخل أحداثها مع مغامرات "الأرغونوت" أبرز غنائيات الشعر الملحمي اليوناني... ترافق "ميديا" الساحرة ـ اقترن بها "جازون" وأنجبت منه ولديها ـ زوجها خلال بحثه عن "الجزازة الذهبية" التي ستجعله يستعيد عرشه الذي سلبه منه عمه "بيلياس"... تحط الأسرة في "كورنثوث".. هناك يقرر "جازون" هجرها والزواج من ابنة الملك

"كريون"... عندها يأمر "كريون": "ميديا" بالرحيل مع طفليها عن المدينة... فتتوسل إليه هذه الأخيرة ألا يفعل... وأمام إصراره على طردها تعمد إلى الانتقام من ابنته و"جازون" فتقدم إليهما تاجاً مسموماً يقتل كل من يلمسه قبل أن تنحر الطفلين ولديها . أثمن ما يملكه "جازون" أمام والدهم لتشفي غليلها... أما تراجيديا "أوديب: فتصور مدينة "تيبيس" وقد اجتاحها الطاعون عندما يستشير ملكها "أوديب" كهنة المعبد عن أسباب هذا الوباء... ليكتشف أن الطاعون هو عقاب للمدينة التي لم تعثر على قاتل ملكها "لايوس" وخلفه "أوديب" حين تزوج من "جوكاست" الملكة الأرملة إثر انتصار هذا الأخير على أبي الهول الوحش الذي نشر الذعر في "تيبيس"...

وعندما تظهر الحقيقة أن "أوديب" هو قاتل أباه "لايوس" وزاني أمه: "جوكاست" يفقأ الجاني عينيه بيديه وتشنق والدته نفسها.. ليطرح الشاعر السؤال هل يتحكم الإنسان بمصيره أو أنه يخضع لقدره الأعمى؟

كذلك الأمر بالنسبة لتراجيديا الدراماتورجي "يوريبيدس": "أندروماك" التي تتخذ من الحروب خلفية لها... عالجها الفرنسي "جان راسين" (1639م –1699م) بأسلوب شاعري من خلال مواجهة بين شخصيات أربع: البطلة "أندروماك" وغريمتها "هيرميون" والمنتصر "بيروس" وعدوه :أوريست"... ففي قصر "بيروس: الإسبارطي تنتظر "هيرميون" موعد زفافها من خطيبها المنتصر ابن "أخيل"... لكن "بيروس" لم يعد متحمساً لعقد هذا القران بعد أن وقع في غرام "أندروماك" سبيته، أرملة "هيكتور" أبرز أبطال حرب طروادة.. يرسل القادة الإغريق "أوريست" ابن زعيمهم إلى "بيروس" لاستعادة ابن "هيكتور": "آستياناكس" مع العلم أن "أوريست" يعشق "هيرميون" سراً... لكن "بيروس" يناور للاحتفاظ بسبيته وابنها حين تطلب "هيرميون" من "أوريست" قتل خطيبها الكاذب... يمتثل "أوريست" لرغبة "هيرميون" التي تصاب بالجنون حين ترى "بيروس" قتيلاً فتنحر نفسها فوق جثة الحبيب الذي فقدته... وتحول دون إقدام "أندروماك" على الانتحار نظراً لإخلاصها لذكرى زوجها المغدور: "هيكتور"....

ولأن العروض مستمرة في عشرات المدن من "طوكيو" إلى "نيويورك" و"سان فرنسيسكو" مروراً بالقارة السمراء وشمال أوروبا واستحالة الإحاطة بها في هذه المقالة؛ اقتصر هذا الموضوع على تلك الحفنة من روائع الفن الدرامي المتناوبة على خشبات المسارح العالمية....